

جابر عصفور



استعادة الماضي

دراسات في شعر النهضة

خذ الكتاب مصوراً



استعادة الماضي
دراسات في شعر النهضة



Author:Dr Jader Asfour
Title : Recovering The Past
studies in the poetry of renaissance
Al- Mada P.C.
First Edition :year 2001
Second Edition :year 2002
Copyright © Al- Mada

اسم المؤلف : د. جابر عصفور
عنوان الكتاب : استعادة الماضي
دراسات في شعر النهضة
الناشر : المدى
الطبعة الاولى : سنة ٢٠٠١
الطبعة الثانية : سنة ٢٠٠٢
الحقوق محفوظة

دار مدى للثقافة والنشر

سورية - دمشق صندوق بريد ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦
تلفون : ٢٢٢٢٢٧٥ - ٢٢٢٢٢٧٦ - فاكس : ٢٢٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. Cyprus
Damascus - Syria , P.O.Box . : 8272 or 7366 .
Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289
البريد الالكتروني : al - madahouse @ net.sy

All rights reserved. No parts of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system , or transmitted in any form or by any means ; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission, in writing, of the publisher.



د. جابر عصفور

استعادة الماضي

دراسات في شعر النهضة

إهداء

إلى ذكرى أستاذتي سهير القلماوي..
بعض ما أدين لها.

مفتتح

لا يمكن أن توجد علاقة صحية بالحاضر في غيبة علاقة سوية بالماضي. وبالقدر نفسه لا يمكن أن تنطوي العلاقة بالحاضر على وعود إيجابية إلا إذا كانت هذه العلاقة تضع في اعتبارها إمكانات المستقبل الخلاقة وآفاقه المفتوحة إلى ما لا نهاية، فالمستقبل الأفضل هو الممكن الذي نسعى إليه بتطوير الحاضر، وهو الإطار المرجعي الذي لا بد أن يحكم تعاملنا مع معطيات الحاضر وشروطه، كما يحكم تناولنا ميراث الماضي في كل عصوره وأقطاره. ولا معنى لحاضر ينعزل عن ماضيه، أو يفلق عينيه من التطلع إلى احتمالات مستقبله، فالحاضر الفاعل هو الحاضر الذي يعي أن علاقته الموجبة بماضيه هي دافع أصيل من دوافع تقدمه، شأنها في ذلك شأن علاقته الموجبة بمستقبله، خصوصاً حين تتحول العلاقة الأخيرة إلى باعث على تطوير إمكانات الحاضر وتحقيق أحلامه.

ولذلك فإن الحاضر الحي المتوثب بالعافية هو الحاضر الذي يضع نصب عينيه كل الإمكانيات المتاحة في زمنه النوعي، بادئاً من هذا الزمن بوصفه الشرط الذي يحكم الحركة بقدر ما يمكن أن تتحداه هذه الحركة، وبوصفه الضرورة التي لا بد أن تتولد منها - وفي مواجهتها - الحرية، وبوصفه الواقع الذي يقبل التطور والاندفاع في خطى التقدم، خصوصاً عندما يجد ما يدفعه إلى الحركة، و - أخيراً - بوصفه لحظة متوترة في المتصل الذي يصل ما بين الماضي والمستقبل، والذي لا يستعيد ماضيه إلا ليندفع إلى مستقبله الذي لا نهاية لاحتمالاته.

ومن هذا المنظور، فإن استعادة الماضي، إبداعياً، هي الوجه الآخر من التطلع إلى المستقبل، في العملية نفسها التي يتولى بها الوعي الفاعل في الحاضر تطوير الاحتمالات الموجبة التي يراها، ومواجهة أوضاعه السالبة التي لا يغفل عنها. وإذا كان

التطلع إلى المستقبل يعني القياس على احتمالاته الموجبة، والفعل في الحاضر من منظور الأفق المفتوح لممكناته، فإن استعادة الماضي لا تعني التقليد الساذج، ولا ترادف الاتباع الجامد، أو قبول كل تغير بسند من الماضي، أو قياس كل آت على كل ذاهب، فذلك إلغاء لاحتمالات التقدم في الحاضر، وتوثين لبعض عصور الماضي بما يضفي معاني السلب على الماضي كله.

إن الاتباع الأعمى قرين التقليد الجامد، كلاهما مجلى للنقل الذي يخلو من العقل في الفكر والإبداع، وكلاهما سمة التخلف أو العقم الذي تنتهي إليه الفنون، أو تنتهي إليه الحضارات. ويحدث ذلك حين تفتقر الحضارات إلى الدافع الخلاق للحركة إلى الأمام، وتغلق الأبواب المفتوحة للاجتهد، وتحارب الابتكار الذي تصمه ببدعة الضلالة، أو تلقي به مع الابتداع في حمأة الإثم والمعصية شأن الحضارات في ذلك شأن إبداع الفنون الذي يزدهر بازدهارها، وينحدر بانحدارها، ويرتبط في أحوال ازدهاره بتسامح تيارات عقلانية سائدة، أو تيارات فكرية متفتحة، تؤمن بالحرية، وتحترم المخالفة والتجريب.

وبالمثل، ينحدر إبداع الفنون بانحدار الحضارات، ويختنق باختناق الحرية، ويتقلص المكانة التي يحتلها العقل، ويُحجر عليه عندما يتم الحجر على توثب الرغبة في مجاوزة شروط الضرورة في الحاضر، سعيًا إلى الاحتمالات الخلاقة للأفق المفتوح على المستقبل. ولذلك فإن إبداع الفنون لا يغدو إبداعاً حين يستبدل بالتحديق في إمكانات المستقبل الهوس باسترجاع صور الماضي، وحين يجعل من المستقبل الواعد نفسه عوداً على بدء، في ماض بعينه، ماض يغدو كل تباعد عنه في الزمن انحداراً عنه في القيمة، وكل اقتراب منه على سبيل المحاكاة ارتداداً إليه من منظور القيمة نفسها.

وقد انهارت الحضارة العربية حين اغتربت عن عقلها الذي ألقت به في دورات متعاقبة من السجن والتشريد، فأصبح العقل مطارداً بالنقل، والاتباع بديلاً عن الابتداع، والتقليد شعار السلامة، والتصديق ملاذ المحكومين بالقمع الذي تعددت صوره وأشكاله ابتداء من تسلط السلاطين وبطش جلادهم، مروراً بفتاوى فقهاء النقل والتقليد من أعداء العقل، وانتهاء بأصحاب الأقلام الذين دعوا إلى طاعة أولى الأمر في كل مجال. وكانت النتيجة اختناق الفكر الذي لا يستكين إلى الثوابت الجامدة،

ومحاربة الابتداع الذي يتمرد على التقليد، والعداء للاجتهاد إلى درجة إغائه، ومطاردة الفلاسفة والمتكلمين المدافعين عن استقلال العقل، واستئصال الخارجين على الجماعة، والاسترابة في المختلف، والنفور من الآخر، والانغلاق على النفس، وإشاعة تقاليد الاتباع التي أخذت تعيد إنتاج ما تنطوي عليه من نواه وتعاليم وأحكام وفتاوى، فدفعت اللاحق إلى عدم الخروج على السابق، والالتزام بمحاكاته في مدى المدار المغلق للاجترار العقيم.

وكان ذلك موازياً لما حدث في إبداع الفنون، وعلى رأسها الشعر، خصوصاً بعد أن أصبح الشعر واقعاً بين مطرقة أهل الحكم وسندان أهل الفكر. أما أهل الحكم فقد اضطروا الشعراء إلى الكذب والمبالغة، وإلى النفاق والتملق، بل إلى الدوران في الدوائر نفسها من المعاني التي طلبها أولو الأمر، وأشاعتها بلاغة التسلط، فغلب حسن الاتباع على حسن الابتداع، وتباعد الشعراء عن ذاتهم ورؤاهم الخاصة، وفقدوا رغبة اكتشاف أسرار الوجود ومسألة الكون والكائنات، وأتقنوا مبادئ الصنعة التي تتناسب وقواعد التراتب الاجتماعي التي تنص على أن كلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات، وأن على الشاعر مخاطبة ممدوحه حسب مقاماتهم، وعلى قدر طبقاتهم، وذلك من المنظور الذي يحقق لهذا الشاعر مصلحته المادية. وقد قيل في الأمثال التي أصبحت سائدة: «إن مدح الشاعر على قدر العطية»، و«لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى تستسلف المطر»، و«إن اللهى تفتح للها». و«اللهى» هي العطايا، أما «اللها» فمن «اللهاة» التي هي اللحمية المشرفة على الخلق، وتدل عليه دلالة الجزء على الكل. والمقصود من المثل أن مقدار عطايا الممدوح يطلق لسان الشاعر، ويفتح حلقه للكلام الذي هو بقدر العطايا. وقد انتهت هذه القواعد بالشعر إلى قرارة قاع الهوان والتردي.

وكان انحدار الشعر على هذا النحو موازياً لانحدار الفكر. والجامع في كلا الانحدارين هو غلبة تيار الاتباع المعادي للابتداع، ووطأة التقليد الذي قضى على دوافع الاجتهاد، وفهم التجديد على أنه تطرير على ثوب قديم، أو رقص في سلاسل الأسلاف الذين سبقوا إلى كل معنى بديع، ولم يتركوا للشعراء المتأخرين إلا المدارات المغلقة من حسن الاتباع. وكما كان الاتباع سمة الفكر الغالب، خصوصاً بعد أن أجهز

أهل النقل على أهل العقل، وطاردوا التفلسف بمبدأ: من تمنطق تزندق، كان التقليد السمة الغالبة على الشعر، وكان حسن الاتباع الصفة الموجبة التي يستحقها الشاعر المتأخر حين يعمل على هدى من الشاعر المتقدم، مؤمناً أن الفضل للمتقدم في كل الأحوال، وأن اللاحق لا يصوغ إلا المعاد المكرور من قول السابق.

وبعد أن كان الشاعر وثيق الصلة بالمفكر، المتكلم أو الفيلسوف، يغامر معه في اكتشاف معاني الوجود، وينطلق في موازاته لمساءلة الكون والكائنات، مطلقاً العنان للخيال الذي يجمع بين العوالم المتباعدة التي لا تأتلف إلا في المخيلة الابتكارية، انقطعت هذه الصلة الوثيقة، ولم يعد أشباه أبي نواس يباهون مثله بأنهم من الفلاسفة الكبار، حتى على سبيل المزاح الذي لا يخلو من الجد، ولم يعد لفظ «الحكيم» يطلق على أمثال أبي تمام والمتنبي وأبي العلاء. وتحول الشاعر إلى صانع ماهر، ترتبط مهارته بالتذليل على أشعار السابقين، ولا تفارق صنعته توليد الجديد من القديم بما لا يفارق قواعد القديم. وكان هذا «التذليل» في الشعر يوازي، في تصاعد تقاليد الاتباع، ما حدث في الفكر من غلبة جهد «الشرح» أو «الحاشية» على تأليف المتأخرين في علاقتهم بالسابقين، وذلك داخل دوائر التقليد المتجاوبة في معنى العقم.

وقد ظلت الأوضاع على هذا النحو إلى أن حدثت النهضة العربية الحديثة. وسواء كانت هذه النهضة نتيجة الصدام بالحضارة المتقدمة للآخر الأجنبي، أو محصلة تفاعل عوامل داخلية، أو تجاوباً ما بين العوامل الداخلية والخارجية، فمن المؤكد أن هذه النهضة لم تحقق حضورها الواعد، طوال القرن التاسع عشر، إلا بانقطاعها عن تقاليد الاتباع الجامد، واستئنافها حركة العقل الذي عاد إليه ما ضاع من حريته، فانفتحت أمامه أبواب الاجتهاد التي أغلقت طويلاً. وكان ذلك في سياق تاريخي، توافقت فيه الدعوة إلى تجديد الفكر والدعوة إلى تجديد الشعر، فكانت الدعوة الأولى قرينة إعادة فتح باب الاجتهاد بإعمال العقل في مواجهة المشكلات الطارئة، والبحث عن حلول مبتكرة لمحدثات المتغيرات الجديدة. وكانت الدعوة الثانية قرينة إعادة فتح باب الاجتهاد نفسه في المجال الأدبي، وذلك بتحرير الشعر من قرارة هوة العقم التي انتهت إليها، والعودة به إلى عصور حيويته، وبعث هذه العصور وإحيائها بما يدفع حركة الاجتهاد الشعري في طريق المستقبل الذي بدا واعداً.

وكما استعان فكر النهضة بميراثه العقلاني، مستبدلاً أهل العقل بأهل النقل، والاجتهاد بالتقليد، استعان الشعر بميراثه الذي لم يخل من حضور العقل، متواصلاً مع قممه الإبداعية، فاتحاً أفق الاجتهاد الشعري الذي لا يفارق معنى التواصل. وكان الهدف استعادة أمجاد الماضي الزاهر وتجاريه لتكون ذاكرة للحاضر وعبرة، وتكون دافعاً يدفع الحاضر للإضافة إلى هذه التجارب والأمجاد، وذلك في مواجهة التحديات التي أصبح يواجهها، والتي كان على رأسها الحضور المتقدم للغاصب الأجنبي. وبدا الأمر كما لو كان الخلاص من الاتباع الجامد بالعودة إلى مبدأ القوة في الماضي، وبعث روح النهضة بإحياء دوافع المجد القديم، هو الوجه المقابل للخلاص من التبعية للأجنبي الغاصب، تأصيلاً لعمق جذور الحاضر المنطلق، وتأكيداً لعناصر الأصالة في هويته الصاعدة.

وكانت استعادة الماضي الزاهر، واستحضار تجاريه، وإحياء الدوافع الابتكارية لهذه التجارب، الوسيلة الأولى في مجاوزة شروط التبعية المستكينة المقرونة بالاتباع الخانع. ولم يكن ذلك يعني البدء من حيث انتهت عصور الضعف والعقم، بل من حيث ابتدأت عصور القوة والإبداع. وكان العنصر الفاعل في ذلك هو العقل الذي تحرر من أغلب قيوده الثقيلة، وأصبح مستعداً لوضع ماضيه المتمد موضع التأمل، كاشفاً عن أسباب القوة وأسباب الضعف، أزمنة الازدهار وأزمنة الانحدار، أسرار الهزائم وأسرار الانتصارات، مواصلاً التقاليد العقلانية التي ارتبط بها ازدهار الاجتهاد، وانطوى عليها تيار الابتداع. بعبارة أخرى، ترادف معنى الاستعادة ومعنى الإحياء والبعث، وذلك في الدلالة التي وصلت هذه المفاهيم المتجاوبة بالمنزع الذي انطلقت منه الحضارة العربية في عصور ازدهارها، المنزع الذي لم يفصل بين العقلانية بمعناها الاعتزالي وحق الاجتهاد بمعناه الفقهي في الفكر أو في الإبداع، ولم يفصل بين رغبة اكتشاف إشرافات داخلية في أعماق النفس واكتشاف عوالم خارجية غير معروفة في المعمورة الإنسانية.

وكانت النتيجة تأسيس دلالة النهضة الشعرية بمدى انطلاقها من النقطة التي بدأ منها السابقون، ومنافستهم في المضمار الذي انطلقوا فيه، والمضي مع نقطة البداية إلى غايتها التي أصبحت سر صحو الشعر العربي الحديث، وغلبة خصائصه الإحيائية على امتداد القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وكانت هذه الصحو موصولة بمعنى

البعث، في الدلالة التي أحيت تقاليد الماضي الزاهر في الحاضر، كي يستمد منها الحاضر القوة التي تسمح بإطلاق سراح الدوافع التي تبدأ منها رغبة الابتكار. وكانت الإيجابيات التي تحققت كثيرة من هذا المنظور، فقد عادت علاقة الشعر بالحياة عفية من جديد، واستعاد الشعر مكانته التي كان قد أضعافها، كما استعاد الشعراء أدوارهم المرتبطة بإصلاح الحياة ودفعها إلى دروب التقدم، فاشتبكوا مع مشكلات النهضة، منحا زين لقيمها الصاعدة: حق العقل في الاجتهاد، الانفتاح على الآخر مع الحفاظ على الملامح الأصيلة للهوية، تأصيل معنى الشورى في علاقة الحاكم بالمحكومين، الدفاع عن المجتمع المدني الصاعد في تنوعه البشري، استقبال مظاهر التحديث بوصفها علامات للتطور، وصل ما انقطع من رغبة معرفة ما يحدث في الدنيا التي لم تعد مقصورة على جنس واحد، استرجاع قيم التسامح في تواصل القيم الروحية السامية، رد الاعتبار إلى المرأة، تأكيد الحضور الذاتي للشاعر في مواجهة ممدوحه، وتأكيد هذا الحضور في مواجهة أسلافه الذين سرعان ما تأسست علاقته بهم على معنى المنافسة.

ولكن أمثال هذه الجوانب الإيجابية لم تمنع من وجود جوانب سلبية موازية، أو ملازمة. وهي جوانب انطوى عليها مفهوم الاستعادة حين انحصر في دائرة الاسترجاع، وأصبح مرادفاً لمعنى البعث أو معنى الإحياء. أقصد إلى أن عملية إحياء المبدأ الدافعي لحركة المجد العربي القديم لزم عنها استرجاع النتائج السلبية التي انتهى إليه ذلك المجد، بل التي انطوى عليها منذ أزمنة ازدهاره، ولم تفارق المبدأ الدافعي على امتداد هذه الأزمنة التي تحوكت من الصعود إلى الهبوط، والتي كان هبوطها ثمرة لما كان كامناً في أصل شجرة ازدهارها.

وأحسبني، عند هذا المستوى، في حاجة إلى تأكيد أن الاستعادة بمعناها الخالق هي أن تنطلق من حيث انتهى السابقون وليس من حيث ابتدأوا، فالانطلاق من حيث البداية لا يخلو من التكرار حتى لو انطوى على الدافع الخلاق للحركة، فضلاً عن أنه يفضي إلى سلب النهايات التي يفتر فيها الدافع الخلاق، أو ينقلب على نفسه، متخلياً عن صفته الخلاقة، مناقضاً هدفه الأصلي في غير حالة. أما أن تبدأ من حيث انتهى السابق، مستعيداً ما فعل، فمعناه أنك تضع جهد السابق عليك موضع المسألة،

مكتشفاً المدى الذي وصل إليه، والمدى الذي كان يمكن أن يصل إليه، والمدى الذي يمكن أن تقضي فيه أنت، محققاً كل ما كان يمكن أن يصل إليه، وما لم يخطر على باله أن يصل إليه في الوقت نفسه. ويقدر ما ينطوي فعل المسألة الملازم لهذه العملية على معنى الفحص الذي يعني معرفة جوانب القوة وجوانب القصور، احتمالات التطوير بالحذف أو الإضافة، فإنه يتضمن معنى الانقطاع عن هذه النقطة أو تلك، للبدء من نقطة مغايرة، مختلفة عن نقطة الانطلاق الأول، نقطة تدفع إلى الأمام بقوة أكبر وعزيمة أشد، غير مفارقة مبدأ الرغبة الذي يتمرد على مبدأ الواقع، وغير متخيلة عن الدافع الخلاق الذي تتجدد صفاته أو تنوع تجلياته.

وقد انطوت الاستعادة الشعرية لعصر الإحياء على بعض الدلالة الإيجابية للاستعادة بمعناها الخالق. لكن شعراء الإحياء لم يصدروا في شعرهم عن هذا البعد الإيجابي في كل الأحوال، فلم تفارق الاستعادة الشعرية في قصائد البارودي وشوقي وحافظ والرصافي والزهاوي وغيرهم دلالة الاسترجاع. وظلت هذه الدلالة الأخيرة قرينة سطوة الموروث الشعري على عقول هؤلاء الشعراء حتى في الحالات التي نافسوا فيها شعراءه. ولم يستطيعوا الخلاص من هيمنة هذه السطوة إلا حين غلبتهم مواهبهم الفردية التي استطاعت تأكيد حضورهم الإبداعي الخاص بكثير من معنى.

ولذلك كان لدلالة الاستعادة وجهان في القصائد الإحيائية: أولهما إيجابي، وثانيهما سلبي. أما الإيجابي فاقترن باسترجاع الدوافع الحافزة على الابتكار في الشعر القديم، ومن ثم المضي من حيث بدأ الشعراء السابقون، ومنافستهم فيما رأوه ابتكاراً وابتداعاً، الأمر الذي أدى إلى استبدال أزمنة ازدهار الشعري القديم بأزمنة العقم الشعري القريب، والاندفاع في الطريق التي سبق أن سلكها أبو نواس وأبو تمام والمتنبي وغيرهم. أما الوجه السلبي فارتبط بما لزم عن هذا الاسترجاع من حركة محكومة سلفاً، لا تفارق دوائر محددة من قبل، كأنها: الإطار المرجعي الذي ينجذب نحوه كل فعل لاحق، ويقتصر عليه بما يستبعد احتمالات مجاوزة هذا الإطار إلى غيره، الأمر الذي نقض معنى الابتكار في النهاية، وحصره في مدار لم يخل من لوازم التقليد، حتى عندما كان القصد هو الابتداع.

والوجه السلبي قرين الوجه الإيجابي في فعل المنافسة الذي جمع قديماً، وعلى

سبيل التمثيل، بين أبي تمام اللاحق وأبي نواس السابق، أو بين المتنبي وأسلافه من منظور الذين شغلوا بسرقاته، أو حتى من منظور أبي العلاء الذي وصف شعر سلفه بأنه «معجز أحمد». وهو نفسه الوجه الذي تجسّد في الدافع الذي دفع البارودي، على سبيل التمثيل كذلك، إلى أن يتكلم كما تكلم السابقون، وينافس الشعراء القدماء كما لو كان يعيش في عصر أبي نواس أو أبي تمام أو المتنبي أو أبي العلاء، أو حتى عصر ابن هانئ أو ابن النبيه أو البهاء زهير، ويريد أن يتفوّق عليهم بمقاييس عصورهم هم لا عصره هو.

وإذا كان الوجه السالب من عملية الاستعادة بهذا المعنى، وفي هذا المدار المغلق، يتأخّر في الظهور عادة، ولا يبرز للعيان إلا بعد ضيق دوائر المنافسة عبر الموجات المتتابعة من الممارسة، والتقلص التدريجي لروح الأصالة الفردية، فإن هذا الوجه يظل ملازماً قرينه الإيجابي في المتصل نفسه، المتصل الذي يبدأ بالإيجاب وينتهي بالسلب، تماماً كما بدأ شعر النهضة بالقوة وانتهى إلى الضعف الذي كانت بذرته كامنة في توثب قوته.

ولذلك ما كان يمكن أن يظهر الوجه السلبي لفعل الاستعادة الإحيائي، وتظهر مثالبه، إلا بعد اكتمال جهود البعث من ناحية، ووضع نتائج هذه الجهود موضع المساءلة، لاكتشاف ما لها وما عليها من ناحية مقابلة. ولم تحدث هذه المساءلة إلا بداية القرن العشرين، وتصادعت مع مدافع الحرب العالمية الأولى، تلك التي نبهت الأذهان والعقول إلى متغيرات جديدة، وفتحت الأبواب لطرح أسئلة مختلفة واستكشاف آفاق مغايرة.

والمؤكد أن عملية الاستعادة التراثية التي قام بها شعراء النهضة، أمثال البارودي وشوقي وحافظ وإسماعيل صبري والزهاوي والرصافي والأخطل الصغير وغيرهم، نهضت بالوعي الشعري من قرارة التخلف، وأعادته إلى المبدأ الفاعل في عصور ازدهاره. ولكن هذه العملية تكشفت - عندما وصلت إلى مداها، وحققت إيجابياتها - عن حقيقة مهمة، مؤداها أنها استبدلت بالتخلف القريب الازدهار البعيد، فكانت حركة من ماضٍ إلى ماضٍ، وإلى البداية التي لم تخل من بذرة العقم، وفي المدى الذي جعل من الإحياء أو البعث استعادة للبدايات التي انتهت بالماضي الإبداعي إلى ما انتهى إليه.

ولكن مع ذلك كله، أو بسبب ذلك كله، كان عصر الإحياء مرحلة لا بد منها، وبداية لا يمكن الانطلاق إلى ما بعدها إلا بعد ظهور ثمارها. أقصد إلى أنه ما كان يمكن مجاوزة الانحدار السابق على زمن الإحياء إلا بالعودة إلى نقيضه الذي يمثل المرتقى، في المتصل نفسه الذي تواجه به العناصر الموجبة في الماضي عناصره السالبة، محررة الحاضر من أسر العناصر الجامدة التي حاولت عرقلة حركته، وإعاقة أهدافه.

وفي الوقت نفسه، كانت عملية الإحياء مقدمة لما بعدها، خصوصاً بعد أن ابتدأت بالإزاحة الضرورية لتراكمات العقم الشعري التي سبقتها، مستبدلة بماضيها الجامد القريب نقيضه الحي البعيد، واصله بين عناصر الماضي الحي وعناصر الحاضر المتأهبة للتغير. وكانت النتيجة تأصيل النهضة الأدبية بما أنزل الشعر المنزلة الأولى في قائمة الاهتمامات الأدبية العامة، وما جعله موضع الالتفات الدائم والمساءلة المستمرة، الأمر الذي ترتب عليه، في مسار المتغيرات التاريخية، اكتشاف آفاق مغايرة تمضي إلى ما هو أبعد، منتقلة من مدار الاسترجاع المحدود بإيجابه وسلبه إلى فضاء الاستعادة الخالق بإمكاناته وطموحاته. وكان في ذلك مغرب الإحياء وأفوله وبداية مشرق عصر الوجدان الفردي ووعوده.

ويضم هذا الكتاب دراسات لشعر الإحياء في حركته المفصلية التي حاولت توضيحها، وذلك من منظور الكيفية التي استعاد بها هذا الشعر ماضيه، جامعاً بين أوجه الإيجاب وأوجه السلب في عملية الاسترجاع التي قام بها، والتي انبنت على الانطلاق من نقطة البدايات لا النهايات، فحققت إيجاب البدايات وسلب النهايات. ومنطقي^١ - والأمر كذلك - أن تهتم دراسات الكتاب بجوانب الإيجاب والسلب معاً. تبدأ بالإيجاب وتنتهي بالسلب، منتقلة من الوجه الموجب لفعل الاستعادة إلى الوجه السلبي لفعل الإحياء. وإذا كانت هذه الدراسات ركزت أكثر على جوانب الوجه السلبي، في القسم الثاني من الكتاب، فإنها فعلت ذلك بهدف ضمني، يتصل برغبة تأسيس أوضاع صحية لعلاقة المتأخر بالمتقدم، وتوضيح أهمية الإبداع الذاتي في هذه العلاقة، خصوصاً من منظور الأصالة الفردية التي يمارس معها المبدع فعل استعادة

الماضي بالمعنى الخالق للاستعادة، فلا ينفصل عن خصوصية واقعه، سواء في حركة هذا الواقع صوب المستقبل، أو جعل أحلام المستقبل الواعد الإطار المرجعي للحركة في الواقع الحي الذي يموج بالصراع.

الدقى: يوليو ٢٠٠١

القسم الأول

الإحياء الشعري

الشاعر الحكيم

لكل شاعر كبير رسالة ينطوى عليها، يشعر بها فى داخله كأنها سبب وجوده، ويعبئها فى إبداعه كأنها العلة الأولى التى يصدر عنها هذا الإبداع. ويقدر ما يؤمن الشاعر بهذه الرسالة - إيمانه بجدوى الحياة - يبشر بها كأنها دين جديد، يحمل الهداية لمن حوله، ويلوِّح بالخلاص لمن يلوذ به. قد يتمثل إبداع هذا الشاعر فى "رؤية" أو "رؤيا"، وقد يبدو هذا الشاعر كاهنا للقبيلة أو عرافا للمدينة، وقد تتقمص هذا الشاعر روح قديس أو تنطقه حكمة نبي، وقد ينقلب إلى ساحر يعاكس نظام الأشياء أو يبدو ممسوسا تتخبطه الرؤى، وقد يبحر صوب المستحيل أو يحلّق فوق مدائن التعقل، ولكن أيا كانت الصورة التى يتجلى بها الشاعر أو نراه من خلالها، فإن إبداعه يظل منطويا على لون من المعرفة تصله بنا بقدر ما تفصله عنا.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرتبط "الشعر" بالعلم فى جانب أصيل من تراثنا، ويقترب بالفتنة والدراية، ويتداخل مع الحكمة والنبوة. إن أهم ما يميز الشاعر - فى هذا الجانب من التراث - هو تلك "الفتنة" التى تجعل الشاعر ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه، وذلك "العلم" الذى يمكّن الشاعر من تعرف علاقات لا تخطر على أذهان معاصريه، وتلك "الدراية" التى يوقع بها الشاعر الائتلاف بين المختلفات، وذلك "الشعور" الذى يلفت الشاعر إلى المغزى الكامن بين الأشياء والكائنات^(١).

ويشير الترابط الذى يصل بين هذه الكلمات - فى مجال دلالى واحد - إلى بعد معرفى، ينطوى على مدلول أخلاقى، يجعل الشعر قرين "الحكمة" بمعانيها القديمة، ومنها ذلك المعنى الذى قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال: "إن الشعر عند العرب كان... علما، لا علم لهم فوقه... فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة"^(٢). والحكمة التى يتحدث عنها عمر بن الخطاب قرينة "العلم" من حيث هى معرفة الحق لذاته،

ومعرفة الخير من أجل العمل به؛ و "الشاعر الحكيم" - بهذا المعنى - هو "العالم صاحب الحكمة"، ذلك الذى يقوده تأمله إلى الحق، فيهدى إلى "العلم بحقائق الأشياء" و"يمنع من الجهل والسفه وينهى عنهما"، إنه الشاعر الذى تنطوى حكمته على "علم"، و "فطنة" و "دراية" بكل ما يقتدرن بهذه الدوال من قدرة على الكشف والتنبؤ من ناحية، وقدرة على الهداية والتأثير من ناحية ثانية.

ولقد وصلت هذه القدرة المزدوجة بين الشاعر والنبي فى مجال دلالى واحد. ولذلك وصف النبى محمد (صلى الله عليه وسلم) الشعر بصفة من صفات الأنبياء، وهى "الحكمة" ^(٣)، ولم يتردد - كما تذكر بعض المرويات - فى أن يعقّب على بيت طرفه:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا

ويأتيك بالأخبار من لم تزود
بقوله: "هذا من كلام النبوة" ^(٤). ولقد قال أبو عمرو بن العلاء: "كانت الشعراء عند العرب، فى الجاهلية، بمنزلة الأنبياء فى الأمم" ^(٥)، وروى عن كعب الأحمري قوله: "إنا نحمد قوما فى التوراة أناجيلهم فى صدورهم، تنطق ألسنتهم بالحكمة، وأظنهم الشعراء" ^(٦).

ويؤكد هذا المجال الدلالى الذى يصل بين الشعر والنبوة - على أساس من الحكمة - أهمية الشعر فى الحياة ومكانة الشاعر بين البشر، فيوحّد بين الشعراء وأصحاب الرسالات، وذلك على أساس ما فى إبداعهم من "الحق والصدق، والحكمة وفصل الخطاب" ^(٧). ولقد قيل: "إن رتبة الشاعر... تكسبه مهابة العلم، وتكسوه جلال الحكمة" ^(٨)، وذلك ليتصل جلال الحكمة بالنبوة، فيصبح هذا الاتصال أساساً للدفاع عن الشعر، من حيث قيمته وجدواه، فى وجه أى تيار معادٍ له، أو أى دعوى تنتقص من شأنه.

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد رد جدوى الشعر إلى ما ينطوى عليه من حق وحكمة، وإذا كان ابن رشيق قد رد قيمة الشعر إلى ما ينطوى عليه من جلال الحكمة، وما يكتسب به من مهابة العلم، فإن حازماً القرطاجنى وصل بهذه الجدوى وتلك القيمة إلى النهاية الطبيعية، أو عاد بها إلى مبتدى أمرها، فرفع الشعر إلى مصاف النبوة، وأنزل الشعر منزلة أكرم الخلق، فقال فى حماسة لافتة:

" كثير من أنذا العالم - وما أكثرهم! - يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبّه عليها أبو على ابن سينا، فقال: كان الشاعر فى القديم ينزل منزلة النبى، فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهنته. فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين: حال كان ينزل فيها (الشاعر) منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم"^(٩).

قد نقول إن حازمًا القرطاجنى يتحدث عن وضع " قديم "، لا تنقطع فيه الصلة بين حكمة الشعر والنبوة، أو يتمايز فيه الشاعر الحكيم عن النبى، كما حدث مع ظهور الإسلام، وما تكرر - فى آيات القرآن الكريم - من نفى حاسم للتشابه بين " النبى " و"الشاعر"، أو بين "القرآن" و"الشعر"، وتلك حقيقة لا سبيل إلى تجاهلها، ولكن يظل التمسك اللافت بهذه الصلة، بين النبى والشاعر، عند حازم القرطاجنى، والتلويح اللاهب بها فى أوجه "أنذا العالم" و"أخساء الشعراء"، أمرًا له مغزى لا سبيل إلى تجاهله. إنه المغزى الذى يؤكد أن الشاعر الحق صاحب رسالة متميزة، تصل الشاعر بالبشر لأنه منهم، وتميزه عنهم لأنها ترد إليه هدايتهم. قد يعود هذا المغزى بالبعد المعرفى لرسالة الشاعر الحكيم إلى قوى علوية مرة، أو قدرات إنسانية مرة أخرى، ولكن يظل كلا البعدين متجاوبين فى الدلالة التى تؤكد قيمة الشعر وأهميته. يضاف إلى ذلك أن تجاوب الدلالة نفسه يصل بين القدرات الإنسانية للشاعر الحكيم والقدرات المتعالية التى تقترن بالنواة الدلالية للنبوة، فتتصل حكمة الشعر بالكشف والهداية فى آن.

ولذلك تنطوى الصلة بين الشعر والحكمة على دلالات متقاربة فى تراثنا، و تصل بين الشاعر الحكيم والكاهن والعرفاء، مثلما تصل بينه والنبى الملهم صاحب البصيرة، وتصل - أخيرا- بينه والفيلسوف " محب الحكمة ". وإذا كانت الكهانة والعرفاء تقترن بالتنبؤ والكشف، فى التصورات الإسلامية الأحدث، وذلك على أساس من الاتصال بـ" العقل الفعال " الذى تفيض حقائقه على مخيلة النبى، أو تبيح نفسها لما يسمى "

العقل المستفاد" الذى ينطوى عليه الفيلسوف، وإذا كانت حكمة الشاعر تصله بالفلسفة، وهى " محبة الحكمة " بكل ما يقتدرن بها من تأمل فى الطبيعة وما وراءها، فإن هذه الحكمة تصله بالنبي، من منظور فلاسفة كالفارابى وابن سينا، وذلك على أساس من " المخيلة " التى تميز طبيعة إبداع الشاعر وطبيعة النبوة فى آن، فتعيد الاتصال القديم بين الشعر والنبوة، ولكن تضعه فى سياق جديد، أعنى سياقاً يمكن حازماً القرطاجنى - تلميذ الفارابى وابن سينا - من الحديث عن عجائب " القوة المخيلة " و " المعراج " الذى يصعد به الصاعد إلى عالم الحقائق المطلقة^(١١٠).

وعندما نرد التصورات التراثية الحديثة على قديمها، ونصل بين ما قاله حازم القرطاجنى وما قاله عبد القاهر وابن رشيق من قبله، ونصل بين ما قاله هؤلاء جميعاً - كأمثلة - وما قاله عمر بن الخطاب وألح إليه النبى الكريم عندما قال " إن من الشعر لحكمة "، ونرجع بذلك كله إلى المعتقدات العربية الأولى التى وصلت بين الشاعر والكاهن والعرفان والنبى معاً، عندئذ تتجاوب حكمة الشاعر القديم مع حكمة النبى، ولكن يرتبط إبداع الشاعر الحكيم - من حيث مصدره - بقوى علوية، أهمها " الروح القدس " الذى أعان حسان بن ثابت - شاعر الرسول - على ما نظم^(١١١)، أو يرتبط هذا الإبداع بقوى إنسانية خالصة، تقتدرن بالفطنة والدراية، أو العلم والشعور، أو المخيلة والبصيرة.

ولذلك تكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعاً متعالياً فى مستوى من مستوياتها؛ فتتوجه صوب المطلق، وتسعى إلى ما وراء الطبيعة لتصل بين الشاعر والنبى، وتوحد بين الشعر والرؤيا، مثلما توحد بين الحق والحقيقة عبر وسيط يوحى إليه. وعندئذ يبدو الشاعر الحكيم صاحب بصيرة، كشف عنه الحجاب، ليرى حقيقة متعالية، تهبط إليه " من المحل الأرفع "، كما هبطت النفس فى عينية ابن سينا المعروفة، أو تتجلى له كما تجلت الحقيقة المطلقة لابن الفارض، عندما قال^(١١٢):

أنسنت فى الحى نارا
ليلا فبشّرت أهلى
قلت امكثوا فلعللى
أجد هداى لعللى

دنوت منها فكانت
 نزار الكلّم قبلنى
 نوذيت منها كفاحا
 ردوا لىالى وصى
 حتى إذا ما تدانى الـ
 ميقّات فى جمع شملى
 صارت جبالى دكّا
 من هيبّة المتجلّى
 ولاح سرّ خفى
 يدريه من كان مثلى
 وصرت موسى زمانى
 منذ صار بعضى كلّى
 فالموت فيه حياتى
 وفى حياتى قتلى

وتكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعا تأمليا فى مستوى ثان من مستوياتها،
 فتتوجه صوب الإنسان والطبيعة، وتتحدّ بين الشعر والرؤية، لتماثل بين الشاعر
 والفيلسوف، وتصل بين عيني الشاعر وعيني المؤرخ صاحب الأيام، فيغدو الشعر تأملاً
 فى الكائنات والأشياء، وتفكرًا فى تعاقب الدول والمصائر. وقد تنطوى هذه الحكمة
 التأملية على حكمة عملية أو تقترب منها؛ فتصل بين الشاعر والمعلم، بعد أن وصلت
 بينه وبين الفيلسوف، وتصل بين الشعر وقضايا الأرض، بعد أن وصل وحيتها المتعالى
 بين الشعر ونبوءات السماء، وذلك فى إبداع ينطوى على الكشف أو التأمل، والتفسير
 أو التمثيل، والتشريع أو التوجيه.

ولكن أيا كان الطابع الذى تتخذه الحكمة، وأياً كانت الشخصيات التى يتقمصها
 الشاعر الحكيم، فإن المستويات المتعددة تتجاوب فى أبعاد معرفية وأهداف أخلاقية.
 وإذا كانت الأبعاد المعرفية تصل بين الأوجه المتعددة والحقيقة، فى السياقات المتجاوبة
 لدلّولات الحكمة؛ فإن الأهداف الأخلاقية تصل بين الأوجه المتعددة لهذه الحقيقة

وتجليات العبرة المقترنة بها، أو المستخلصة منها. وعندما تتجارب العبرة والحقيقة، فى إبداع الشاعر الحكيم، يصبح هذا الشاعر مصدرا للمعرفة، ومشرعاً للسلوك. أعنى المعرفة التى تتعدد أبعادها الدلالية بتعدد الأدوار التى يؤديها الشاعر الحكيم، فهى معرفة تتحرك بين المطلق والنسبى، وتجوّب ما بين السماوات والأرض، لتتحد ببوارق النبوة أو لوامع التأمل، مثلما تنسرب فى الطرقات، أو تغوص فى أعماق الإنسان. وشأن هذه المعرفة - فى ذلك - شأن السلوك المترتب عليها، أو المقترن بها، ذلك الذى تتعدد أبعاده الدلالية بدوره، فيحتوى علاقة الإنسان بالمطلق، وعلاقة الإنسان بالطبيعة، وعلاقة الإنسان بالإنسان، وأخيراً علاقة الإنسان بنفسه.

إن الشاعر الحكيم - بهذا الفهم - نموذج من النماذج الأولى القبلية فى تراثنا، بل لعله النموذج الأصلى الأساسى، تتكرر صورته فى عصور هذا التراث، وتنسرب عناصره فى شعر شعرائه الكبار. قد يتعدل هذا النموذج - ظاهرياً - تحت وطأة التحولات الاجتماعية، أو يخفى - مؤقتاً - تحت ضغط القهر السياسى أو التزمّت الدينى أو الانحدار الاجتماعى، ليحلّ محله نموذج أو نماذج مغايرة أو مضادة، وقد تتباين تجلياته من عصر إلى عصر، وتتعدد مستوياته من شاعر إلى شاعر، ولكنه يظل باقياً كامناً، كأنه واحد من هذه النماذج العليا Archetypes التى تتغير أعراضها وصورها، ولكن يظل جوهرها الثابت فاعلاً، تشى به تجلياته المتغيرة بتغير الزمان والمكان والأشخاص.

ولقد استغل نقاد التراث عناصر من هذا الفهم فى تبرير الشعر وتأكيد أهميته، مثلما تجلت عناصر من هذا النموذج فى شعر الشعراء الذين آمنوا بجدوى الشعر فى تفسير الحياة، أو توجيهها، أو تغييرها، أعنى الإيمان الذى دفع شاعراً ماجناً - فى الظاهر - كالنواسى، إلى إدراك " ما لا يتحرى بالعيون "، ليصل إلى نظم " واحد فى اللفظ، شتى فى المعانى "، مؤكداً أنه واحد " من الفلاسفة الكبار " ^(١٣). وأعنى الإيمان الذى دفع شاعراً كأبى تمام إلى الإلحاح على المقابلة بين الشاعر والممدوح، والتمايز بين خلود القصيدة وفناء الممدوح وعطائه؛ فيحدثنا - مثلاً - عن ممدوحه الذى " خرّ صريعاً بين أيدي القصائد "، كى يحدثنا - فى مقابل هذا الممدوح - عن قصائده التى تبقى " بقاء الوحى فى الصم الصلاب " و " تملأ كل أذن حكمة " ^(١٤)، لأنها من نتاج شاعر ينقل حكمته إلى الآخرين، قائلاً لهم ^(١٥):

أنضيتُ فى هذا الأنام تجارىسى

ويلوتهم بمفحصات مذاهبي

وعندما يتحول الشعر إلى حكمة عند أبى تمام يتحول الشاعر إلى حكيم مشرّع، يستن ما يقود الحياة إلى اكتمالها؛ فترتبط حكمة الشاعر الحكيم بعمران الحياة، مثلما ترتبط بمبدأ مؤداه^(١٦):

ولولا خلال سنّها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارمُ

ولقد وصل القدماء بين أبى تمام والمنتبى، على أساس أنهما "حكيمان"، ولكن حكمة المنتبى تقترن بنبوة المتوحد، ذلك الذى يبدو غريباً "كصالح فى ثمود"، أو مَنْ يجفو به المقام "كمقام المسيح بين اليهود" ^(١٧)، بيد أن هذا المنتبى المتوحد - "وقد سمي متنبئاً لفطنته" فيما يقال ^(١٨) - يعى معجزة كلماته التى تُسمع الأصم، وترد البصر على الأعشى، ويسهر الخلق جرأها، لأنها من نتاج شاعر دحا الأرض من خبرته بها.

وليست صورة الشاعر الحكيم فى شعر المنتبى سوى مجلى لذلك النموذج الأول الذى يصل بين المنتبى وحكيم المعرفة أبى العلاء، ذلك الذى رأى ما لم يره المبصرون فى توحده وعزلته، وذلك الذى أراد الآخرون منطقته، على الرغم من بعد ما بينهم، فانفجر فيهم صارخاً^(١٩):

أفيقوا أفيقوا يا غواة فإنا

دياناتكم مكرٌ من القدماء

أرادوا بها جمع الخطام فأدركوا

ويادوا، وماتت سنة اللؤماء

من المؤكد أن هناك فوارق ملحوظة بين تجليات هذا النموذج الأول للشاعر الحكيم، فى شعر أبى نواس وأبى تمام وأبى العلاء، ومن المؤكد أن هذه الفوارق تزداد وضوحاً لو قارناً - تفصيلاً - بين تجليات هذا النموذج فى شعر هؤلاء الشعراء وشعر غيرهم من شعراء التراث، بمختلف طوائفهم، واتجاهاتهم، وعصورهم، وتلك مقارنة مهمة، تكشف - لا شك - عن جوانب لم تتعمقها الدراسة الأدبية بعد، ولكن الأهم - فى هذا السياق - أن نلاحظ أن الوعي بهذا النموذج الأول كان يؤكد - لدى الكثير من شعراء التراث

فى مختلف عصوره، وبدرجات متفاوتة وتجليات متباينة بالقطع - إيماننا متأصلا بجدوى الشعر، مثلما كان يصل هذه الجدوى بشهوة إصلاح العلم وتغييره، أو الرغبة فى كشفه وتفسيره.

ولولا ذلك لما حدثنا أبو تمام عن حكمة الشعر التى تخصب الحياة، وتعمر الأرض، وتصلح الإنسان^(٢٠)، وذلك فى يقين لا يقل عن يقين ابن الرومى الذى قال^(٢١):

أرى الشعر يحيى المجد والبأس

والندى تبقيـه أرواح له عطرات

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد

وما الناس إلا أعظم نخرات

وكما كان الوعى بالنموذج الأول يقترب بعذاب التوحد والاعتراب، فى غير حالة، كان يقترب بعزاء الحلم بأن يسهم الشعر فى اكتمال الحياة. ولكنه كان - دائما - وعيا متأصلا، يكمن وراء كل شاعر كبير، بالقدر نفسه الذى يكمن وراء كل حركة تسعى إلى نهضة الشعر.

٢ - ١

وأحسب أن أهم خاصية تنطوى عليها نهضة الشعر العربى فى عصرنا الحديث، هى تجدد ذلك الوعى بأهمية الشعر فى حياة الفرد والجماعة، وما يقترب بهذا الوعى من استعادة "الشاعر الحكيم" بعض أدواره الأساسية فى توجيه الإنسان، وتأمل العالم، والكشف عن الأسرار التى تتحكم فى حركة كليهما؛ لقد كان هذا الوعى جانبا من إيمان شعراء الإحياء بضرورة النهضة، كما كان هذا الوعى يرادف إيمانهم بقدرتهم على صياغة عوالم خيالية، تفضى إلى توجيه الفرد والجماعة، واستعادة الإنسان وضعه الأمثل، فى عالم يناوشه الشر والتخلف من كل جانب. وما حدث فى الفكر، عندما أدرك رجال من أمثال رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) وجمال الدين الأفغانى (١٨٣٩ - ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) ضرورة التحول عن الأنسقة القائمة إلى أنسقة فكرية مغايرة، ترتبط بمطامح رجة لنهضة متميزة، حدث فى الشعر، عندما نبذ الشعراء المكانة الهامشية للشاعر، وحرصوا على أن يعيدوا له مكانته

الأساسية، ليسهموا - مع مفكرى العصر - فى صياغة المطامح الرجة للنهضة. ويقدر ما كان وعيهم يسعى إلى استعادة النموذج الأصى للشاعر الحكيم، تنظيراً وممارسة، كان إبداعهم يحقق الإحياء الشعري، بكل ما ينطوى عليه هذا الإحياء من عناصر ومكونات.

وكان ذلك منطلق شعراء الإحياء للإسهام فى تغيير واقع متخلف، أفلحوا فى صياغة تطلعه إلى التغيير، عن طريق العودة إلى منابع الأصلية، وتغيير القصيدة العربية كى تعبر عن مطامح متميزة، تجلت بدرجات مختلفة فى شعر محمود سامى البارودى (١٨٣٩ - ١٩٠٤) وأحمد شوقى (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١ [؟] - ١٩٣٢) فى مصر، وجميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣ - ١٩٣٦) ومعروف الرصافى (١٨٧٥ - ١٩٤٥) فى العراق، وغيرهم كثيرون. وتتصل أهم هذه المطامح بإحياء وظيفة الشاعر الحكيم فى عالم الجماعة، على أساس أن تحقيق هذه الوظيفة صياغة إبداعية لمسعى الجماعة فى اكتشاف ذاتها وإحياء ماضيها، وزيادة لهذه الجماعة إلى مطامح إنسانية، تتصل بأول نهضة صنعها العرب المحدثون.

ولقد كان الإحياء الشعري يتحرك من منطقة الوعي بتخلف حاضر الجماعة بالقياس إلى عظمة ماضيها، كما كان يغذى طموحاً إلى مستقبل أفضل للجماعة، عن طريق ابتعاث عناصر الماضى الموجبة لتواجه عناصر الحاضر السالبة. ويقدر ما كان هذا الوعي يكيّف إبداع الشاعر الإحيائي، كان يدفعه إلى القيام بدور لا يقل أهمية - فى تقديره - عن دور مفكرى النهضة، وقادة حركاتها السياسية والاجتماعية. ولذلك لم يرتبط شعراء الإحياء بهؤلاء المفكرين والقادة فحسب، بل كانوا مفكرين وقادة بطرائقهم الخاصة. أعنى هذه الطرائق التى كان شعراء الإحياء يستعيدون بها أدوار الشاعر الحكيم فى الماضى ليسهموا فى تغيير الحاضر، وذلك بتأمل الحاضر من منظور حكمة يتجاوب فيها الحكيم القديم مع حكيم جديد، أو ينطق بها الحكيم القديم من خلال كلمات الشاعر الإحيائي الذى صار - فى كثير من قصائده - تجلياً جديداً للحكيم القديم.

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد، مضمناً أو ظاهراً، فى ثنائية الماضى والحاضر التى ينطوى عليها الشعر الإحيائي فى مجمله، تلك الثنائية التى

كشف البارودى عن جانبها الأول فى بيتيه (٢٢) :

كم غادر الشعراء من مستردم
ولربّ تال بذشأو مقـدم
فى كل عصر عبقرى لا ينسى
يفرى الفرى بكل قول محكم
وأبان حافظ عن جانبها الثانى فى بيته (٢٣) :

لعل فى أمة الإسلام نابتة
تجلو لحاضرها مرآة ماضيها
وألمح شوقى إلى جانبها الثالث فى بيتيه (٢٤) :

ومن نسى الفضل للسابقين
فما عرف الفضل فيما عرف
أليس إليهم صلاح البناء
إذا ما الأساس سما بالغرف
وأوضح الرصافى جانبها الرابع فى أبياته (٢٥) :

ألا لفتة منا إلى الزمن الخالى
فتغبط من أسلافنا كل مفضال
تلونا أناسا فى الزمان تقدموا
وكم عبرة فيمن تقدم للتالى
ألا فاذكروا يا قوم أربع مجدكم
فقد درست إلا بقية أطلال
وأكد الزهاوى جانبها الأخير فى أبياته (٢٦) :

أوهل يعود إلى العـرو
بة ذلك المجد الأثـل
مجد تجر له علـى
مجد تقدمه الذىـول

مجد بدا كالنجم يـ
مع ثم أخفاه الأفـول
مجد تزول الراسـيا
ت وذكره ما إن يـزول
مجد بناه الله ضـمـا
ثم أيـده الرسـول

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد، من منظور مغاير، فى الثنائية اللافتة التى ينطوى عليها القص النثرى لأحمد شوقى وحافظ إبراهيم. إن " شيطان بنتا عور " ^(٢٧) التى كتبها شوقى (ونشرها سنة ١٩٠١) تتشابه - فى السياق - مع "ليالى سطيع" ^(٢٨) التى كتبها حافظ إبراهيم (ونشرها سنة ١٩٠٧)؛ ذلك لأن كلا العاملين يقوم على ابتعاث حكيم قديم، هو مجلى من مجالى النموذج الأول القبلى، ليدير حوارا مع حكيم جديد، هو صورته المنعكسة فى الشاعر الإحيائى، لكى يتأمل - كلاهما - الحاضر بالقياس إلى الماضى، ويرتحل كلاهما فى الزمان والمكان، ليعود كلاهما إلى الحاضر محمّلا بحكمة الماضى. والحكيم القديم - فى عمل حافظ إبراهيم - هو " سطيع "، ذلك العراف المتنبئ، كاهن الجاهلية الأول عند العرب. أما الحكيم القديم - فى عمل أحمد شوقى - فهو الروح الأكبر، والنسر المعمر، آدم الشعراء، بنتا عور " شاعر الملك رعمسيس، وحامل لواء البيان، فى طيبة ومنفيس " ^(٢٩).

وإذا كان البناء - فى " ليالى سطيع " - يقوم على هذا الصوت المتجاوب بين الحكيم القديم وحكيم جديد، فإن التجاوب يوظف لخدمة غرض أساسى، هو النظر إلى السالب بعينى الماضى الموجب، خصوصا حين يرتبط هذا الماضى بحكمة النبوءة، تلك التى ينقلها الحكيم القديم إلى الحكيم الجديد، كأنها " لمحة من تلك اللمحات التى تتصل فيها بعالم الملائك " [ص : ٤٦]، فىمكنه من أن يسمو بنفسه " إلى مراتب العارفين بأسرار الخلاق وحكمة الخالق " [ص : ٨٥]، وينظر - من خلال عينى صاحبه - إلى " ما كتب بلحظ الغيب "، فتغدو منزلة الحكيم الجديد من الحكيم القديم "بمنزلة العبد الصالح من ابن عمران" [ص : ٤٥]. وكما يرتبط الحكيم القديم - فى " ليالى حافظ - بالكاهن، العراف المتنبئ، يقترب اللقاء معه بقاء حكيم مقارب، هو أبو

العلاء، ذلك الذى تتحول لزومياته إلى "ربيع الأرواح ومسرح النفوس" [ص : ١٩] ،
وتنهل أبياته علامة حكمة دالة، من قبيل:

اسمع نصيحة ذى لبٍّ وتجرية

يفدك فى اليوم ما فى دهره علما

[ص : ٨]

ليصبح صوت أبى العلاء صدى لصوت سطیح، ذلك الذى يُصدر الحكم على الزمن
الحاضر، فيما يُعرض عليه من مشاهد وأحداث ومواقف، عبر ليالٍ سبع كأنها أيام
الخلق، لكنها ليالٍ مثقلة بالحكمة القديمة، فلا تخلو من النبوة.

هذا التجاوب بين الحكمة القديمة والحكمة الجديدة - وإذا شئنا الدقة هذا التجلى
الجديد للحكيم القديم - هو أساس البناء فى رواية " شيطان بنتا نور "، تلك التى يضع
لها أحمد شوقى هذا العنوان الفرعى الدال: " لبد لقمان وهدد سليمان "؛ فيكشف
- بالعنوان - عن ثنائية بناء العمل، بالقدر نفسه الذى يكشف عن ثنائية دلالته، تلك
التي يبدو فيها الماضى منعكسا على الحاضر، أو يتأمل فيها الحاضر من منظور
الماضى. وإذا كان أول الطائرين فى ثنائية العنوان الدالة، أعنى لُبدًا، يرتبط بالثبات
والخلود^(١)، كما يقتزن بحكمة لقمان «ولقد آتينا لقمان الحكمة» [لقمان / ١٢] فإن
ثانى هذين الطائرين يرتبط بالمعرفة المنتقلة، من عالم إلى آخر، ويقتزن بحكمة سليمان،
ذلك الذى أتاها " الهدد " بما لم يُحط به علمًا، وجاءه «من سبأ نبأ يقين» [النمل /
٢٢]. وإذا كان " لبد لقمان " يشير إلى بنتا نور الحكيم المصرى القديم - " آدم الشعراء...
وأول من نطق بالقافية الغراء، فوق هذه الغبراء " - فإن " هدد سليمان " يشير إلى " منبئ
الأنباء "، الشاعر الحديث الذى " يلبس ثوب الحكيم " [ص : ١٤ - ١٥].

والحركة التى يتقابل فيها الحكيم الجديد - الهدد - مع الحكيم القديم - لبد -
حركة تبدأ من تأمل الأول فى حاضر سالب، لا يبدو منه سوى «صور ممسوخة، وأشباح
معوجة، وأعضاء كمتخلط الأشياء، من ضياع التناسب» [ص: ٢٠]. ولكن هذه
الحركة سرعان ما تغدو تحولا وارتحالا عبر أفلاك المكان وأقطار الزمان، وفى هذا
التحول والارتحال يرى الحكيم القديم صاحبه ما لم تره عين، ويُسَمِّعه الحكمة التى لم

* - لُبدًا: اسم آخر نسور لقمان لأنه لُبدٌ، فبقى لا يذهب ولا يموت.

تسمعها أذن، ويجوب به الماضى ليعود به إلى الحاضر السالب، بعد أن استعرض كرة الأرض فى خاطره، وقلب صفحات التاريخ فى فكره، فيدرك الحاضر من منظور الماضى، ويقوم فيه بوظيفة الحكيم القديم «بنتا عور». و«هذه الوظيفة العالية يؤديها أمثاله الحكماء فى كل زمان ومكان، أينما وجدوا وكيفما ارتأوا» [ص: ١١٧].

قد نقول إن هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد - فى عملى شوقى وحافظ - ينطوى على نوع من السلب، لأنه تجاوب يقيس كل ما فى الحاضر على الماضى، ولا يدرك الحاضر إلا من خلال تعارضه مع ماضٍ موجب، مطلق فى إيجابه، يبدو خالياً من أى شائبة أو نقص، كأنه الفردوس المفقود الذى نحلّم بالعودة إليه، ولكن هذا التجاوب كان وسيلة الشاعر الإحيائى فى تجاوز حاضره السالب، والارتفاع بهذا الحاضر إلى ما يماثل إيجاب الماضى فى عصوره الزاهرة، يضاف إلى ذلك أن هذا التجاوب كان يؤكد وعى الشاعر بجلال مهمته وعظم مسؤوليته فى نفى الحاضر، والارتقاء به إلى منزلة الحلم القديم، أو العودة به إلى العصر الذهبى الذى اقترن بالحكيم القديم.

وكما آمن حافظ وشوقى بجلال حكمتهما من هذا المنظور، آمنا بقدرة شعرهما على الوصول بالحياة إلى الاكتمال بطريقتهما الخاصة بالطبع. ولقد كان هذا الإيمان جانباً من إيمان شعراء الإحياء بجدوى الأدب بوجه عام، خصوصاً بعد أن هجر هؤلاء الشعراء الفهم الشائى للأدب، بوصفه «معرفة الأحوال التى يكون الإنسان المتخلق بها محبوباً عند أولى الأمر»^(٣٠)، إلى فهم أنضُر وأعمق، تقترب فيه حياة الآداب باكتشاف أسرار الكون، ومعرفة ماهية العوالم، ولذلك قال أحمد شوقى، بعد أن تَمَصَّصَتْ روح بنتا عور، حكيم مصر القديم وشاعرها الأول:

«يا بنى إن العلم والبيان خُلِقا ليكونا حرب الأوهام، ونوراً
يخرج إليه الأمم من الظلمات، وإن حاملهما مطالب
بالعمل والدعوة إلى العمل حتى النفس الأخير من الحياة»
[ص: ٨٢-٨٣].

وقال حافظ إبراهيم، بعد أن تَمَصَّصَتْ روح سطیح، حكيم العرب القدماء وكاهنهم الأول:

«اعلم يا ولدى أن عز الأمم موقوف على عز اللغات، وأن

حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها، فإن ظهر علم
الأدب في شعب كان ذلك آية لظهوره، وعلامة على
استعداده، فهو الذي يهيئته لقبول أسباب الرقى والعمران،
ويعده لمساغ أنواع العلاج، ويروضه على احتمال المصاعب
في سبيل المعالي، ألا ترى أنه يخاطب الشعور، ويحدث
الوجدان، فإن خفق الأول خفقة حرك منه، وإذا أغفى
الثاني إغفاءة شرد عنه، ألا ترى إذا تيقظ الشعور أحس
صاحبه بالحاجة إلى معرفة ما يحيط به، فهو يدفعه إلى
البحث واكتشاف أسرار الكون، ويدعوه إلى معرفة ماهية
العالم» [٤٠].

٢-٢

ولم يعد الشعر - نتيجة هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد - وسيلة
إلى التسليية الرخيصة، أو سبيلا إلى التملق المهين، بل أصبح «ثوران الأرواح...
وسلاح الإنسان... وموقف الأمم من رقتها» - فيما يقول الزهاوي^(٣١). إن الشعر
«علم وُجد مع الشمس» - فيما يقول حافظ إبراهيم، في مقدمة الطبعة الأولى من
ديوانه (١٩٠١) - هذا «العلم» ليس سوى «نفثة روحانية، تمزج بأجزاء النفوس، ولا
تحس به غير النفوس الزكية». و«لو أنهم سألوا الحقيقة أن تختار لها مكانا تشرف منه
على الكون لما اختارت غير بيت من الشعر، ولو لم تكن آيات الكتاب العزيز كلها
ظروفا للحكمة، وأوعية للحقيقة، لما وجد الملحدون السبيل إلى القول بأنه جاء على
طريقة الشعر، وإن كان منشورا»^(٣٢). أما الشاعر فهو صديق البشرية، وعدو الجبروت
والظلم فيما يقول شوقي، ذلك لأن الشاعر الحق «حادي الإنسانية»، الذي «يمر بها
على الخير وربوعه، والبرّ وينبوعه، ويقبل بها على الحق وقبيله، ويعدها إلى العدل
وسبيله، ويلم بها على الجمال ومغناه»^(٣٣).

ويقدر ما تستعيد هذه الكلمات بعض أدوار «الشاعر الحكيم» في حياة الجماعة،
فإنها تؤكد أهمية «الشعر الحكمة» في تغيير الإنسان، خصوصا عندما يصل حافظ

إبراهيم هذا الشعر بالنفثة الروحانية التي تخامر النفوس الزكية، أو يقرن الشعر بالحقيقة التي تشرف على الكون في بيت منه، وبالحكمة التي تصل بين طريقة الشعر وآيات الكتاب العزيز، وذلك في عبارات تصل بين البعد المعرفي والبعد الأخلاقي من الحكمة، ليرد شوقى ثانيهما على أولهما، فيصل بين الشعر وقيم الحق والخير والجمال. وعندئذ تنتفى صورة «الشاعر المادح»، أو يتراجع نموذجها، ليفسح السبيل لاستعادة نموذج الشاعر الحكيم، فلا تغدو عبقرية الثانى قرينة التلاعب بالكلمات، فى عبث بلهوانى، بل تصبح قرينة «الحكمة البالغة» التى تؤدى إلى «إلفات الأرواح إلى حقائق اجتماعية ومادية غير منتبه إليها»^(٣٤). وتقترن هذه «العبقرية» بنوع من «الكشف»، يغدو معه الشاعر الإحيائى قرين الحكيم القديم، ذلك الذى يستن للحياة خلالها، ويشرع للجماعة كمالها، وتتكشف له أسرار الماضى، بالقدر نفسه الذى تكشف بصيرته عن أسرار المجهول المكتوب بلحظ الغيب.

لقد كانت الحكمة أصل الشعر ومصدر قيمته عند شعراء الإحياء. ولذلك آمنوا بدور الشاعر الحكيم فى اكتشاف مغزى الكون، وإدراك بديع صنع البارى، والتقاط العبرة من حركة الإنسان بين قطبى الزمان والمكان، تماما مثلما آمنوا بدور الشاعر الحكيم فى هداية الجماعة وقيادتها، ولم يروا فى ذلك أمرا هامشيا أو ثانويا، بل كانوا يرون فى التأمل الحكيم للكون والإنسان علة وجودهم ومبرر قيمتهم.

ويقدر ما آمنوا أن الحكمة تصل بهم إلى مرتبة شعراء الأسلاف الكبار من أمثال أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء، آمنوا أن الماضى فى التأمل الحكيم يمكنهم من مجاوزة الأسلاف، خصوصا عندما يصل اللاحق منهم إلى ما لم يدركه السابق من أسلافهم:

فـيـا رـيـا أـخـلـى مـن السـبـق أوّل

ويذّ الجياد السابقات أخير

[البارودى ٢٥/٢]

ولذلك لم ينظر شعراء الإحياء إلى الشعر بوصفه متجرا، يطوف به الشاعر المادح على طالبى الشراء، بل بوصفه «حكمة» تتخلق بها المعرفة فى الشاعر الحكيم، لتنتقل إلى الآخرين بواسطته كلماته، فتقودهم إلى الحق والخير والجمال، على نحو ما فهم شعراء الإحياء هذه القيم. وكما تحدد هذه المعرفة المتخلقة من الحكمة أهمية الشاعر من

منظور الآخرين، تبرر هذه الحكمة للشاعر وجوده وجدواه من منظوره الذاتى، على نحو يقترب فيه غياب الشعر عن الشاعر بافتقاد المعنى والغاية، بل يقترب بالجنون المطبق، فيما يقول الرصافى:

هو الشعر لا أعتاض عنه بغيره
ولا عن قوافيه ولا عن فنونه
ولو سلبتنيهِ الحوادث فى الدنيا
لما عشت أو ما رمت عيشا بدونه
إذا كان من معنى الشعور اشتقاقه
فما بعده للمرء غير جنونه
[٥٤٨/١]

ولقد قال الزهاوى:

لست بالشعر أبتغى لى كسبا
أو أداوى يوما به إملاقى
أيها الشعر أنت لست متاعا
يشتري أو يباع فى الأسواق
[ص: ٢٦٧]

إذا لم يبت الشعر إحساس أهله
فليس خليقا أن يفوز بإكبار
وأحسن شعر ما يتم انطباقه
على الأمر، أو يبدى الخيال بمقدار
وأحسن منه حكمة عربية
تدور على الأفواه كالمثل الجارى
[ص: ٢٦٨]

وتلك أبيات تتدرج فى تحديد قيمة الشعر، لتنفى «الشعر المتاع»، وتصل بين الشعر والإحساس، وذلك لتقرن بين أعلى درجة فى سلم القيمة وبين «الحكمة العربية» التى تدور «كالمثل الجارى».

صحيح أن شعراء الإحياء مدحوا كما مدح غيرهم من القدماء، وصحيح أن شعرهم لم يخلُ من نموذج الشاعر المادح الذي يراعى المقتضى المتغيّر، ويحرص على مقامات المستمعين حرصه على قواعد المتأخرة وأصول اللياقة، ولكن مدح هؤلاء الشعراء لم ينطو على هوان نموذج الشاعر المادح الذي انحدرت به مواضع النفاق الاجتماعي والسياسي، فصاغها أحد المتأخرين من القدماء بقوله^(٣٥):

الكلب والشاعر في حالة

يا ليت أنى لم أكن شاعرا

أما تراه باسطا كفّه

يستطعم الوارد والصادرا

كما أن مدحهم لم ينطو على مرارة الشاعر المرائي، عندما تدركه لحظة ندم، تدفعه إلى ما قاله صرّ در^(٣٦):

كم أذلت المديح في حمم قـموم

كان كفرأ بالمجد ذاك الحمد

حرج ألبأ الصدوق إلى الميـم

ن، وما من لوازم العيش بُد

بل اقترن مدحهم بمغزى أخلاقي، يرتبط بالدور الذي تلعبه الحكمة - كما رأوها - في حياة الأفراد، ولذلك قال البارودي:

الشعر زين المرء ما لم يكن

وسيلة للمدح والذم

قد طالما عز به معشر

وربما أذرى بأقـوام

فاجعله فيما شئت من حكمة

أو عظة أو حسـب نامي

[٥٣١/٣]

وعندما يقتزن الشعر بالحكمة يفارق «المدح» نفسه مفهومه الشائئ، ليقتزن بالعظة، أو الحسب النامي الذي يغدو مثالا يتبع، وذلك في ضوء مبدأ مؤداه:

أيها الشاعـر الكـريـم تدبـر
واجعل القول منك ذا تحكـيم
لا تـذمّ اللئـيـم، وامـدح كـريـمـا
إن مـدح الكـريـم ذمّ اللـئـيـم
[٥٣٤/٣]

هذا المبدأ هو الذي دفع أحمد شوقي إلى أن يحدثنا عن كيف:
يُظهـر المـدح رونق الرجل المـا
جـد كـالسـيـف يـزدهـى بالصـقـال
[الشوقيات ١/١٨٨]

وأن يؤكد علاقة المدح بالحكمة في أبيات من قبيل:
الحق أولى من وليك حـرمـة
وأحق منك بنصرة وكفـاح
فامـدح على الحق الرجال ولمهمـو
أو خلّ عنك مـواقف النصـاح
[١٠٧/١]

ومن المـدح مـا جـزى
وأذاع المـنـاقـبـا
[٧٨/٤]

واذكر الغر آل أيوب وامـدح
فمن المـدح للرجال جـزاء
[٣١/١]

قلم جرى الحقب الطوال فما جرى
يومـا بفـاحـشـة ولا بهـجـاء
يكسـو بمـدحـته الكـرام جـلالـة
ويشيع الموتى بحسن ثناء
[٢٣/٣]

وذلك كله لكى يبرز شوقى الجانب الأخلاقى للمديح، من حيث هو تصوير للفضائل، فى مقابل الهجاء الذى هو إبراز للنقائص، فيتجاوب المغزى الحكيم للمديح والهجاء، على نحو يؤكد تحول حكمة الشاعر إلى مصباح يضئ للجماعة سبيلها إلى القيم، فيحق لشوقى أن يقول:

وما حطّ من رب القصائد مادحا
وأنزله عن رتبة الشعر هاجيا
فليس البيان الهجو إن كنت ساخطا
ولا هو زور المدح إن كنت راضيا
ولكنّ هدى الله الكريم ووحيه
حملت به المصباح فى الناس هاديا
[١٨٢/٣]

٢ - ٣

لذلك كله عرّف البارودى الشعر بوصفه لمعة خيالية: «يتألق وميضها فى سماء الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلالاتها نوراً يتصل خطه بأسكّة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة، ينبلج بها الحالك، ويهتدى بدليلها السالك» [٥٥/١]. وكما تحدث البارودى عن «حسنات الشعر الحكيم» فى مقدمة ديوانه، صاغ - فى نظمه - صورة الشاعر الحكيم الذى:

له بين مجرى القول آيات حكمة
يدور على آدابها الجدد والهزل
[٥٨/٣]

ورغم مراوغة المجاز فى تعريف البارودى للشعر، فإن التعريف ينطوى على دوال لافتة، تبدأ معها حركة الشعر من هذه «اللمعة الخيالية» التى يقرنها المتصوفة ببوارق الحدس، ولكنها بوارق الحكمة التى تبدأ - عند البارودى - من «الفكر» لتنعكس على «القلب»، فيفيض «اللسان» بنورها الذى ينبلج به الحالك، ويهتدى بهديه السالك، فكانها ذلك «المصباح» الذى يحمله الشاعر «فى الناس هاديا» فى أبيات شوقى.

وكما تقتزن هذه الحكمة بالنور تقتزن بالهداية، فلا يتحدث البارودي - الشاعر - عن نفسه بشئ أقل من:

ملكـت مقـاليد الكلام وحكـمة
لها كوكـب فخـم الضياء منير
[٥/٢]

فكيف ينكر قـومى فـضل بادرتى
وقد سرت حكـمى فيهم وأمـثالى
[١١٢/٣]

فما قيـدتنى لفظـة دون حكـمة
ولا عـزّنى قول فـسملت إلى الدعوى
[٢٠٠/٤]

وما كلفى بالشـعر إلا لأنـه
منارٌ لسارٍ، أو نكال لأحـمق
[٣٤٩/٢]

ويتولد الشعر «منار السارى» من تلك «اللمعة الخيالية» التى يتألق وميضها فى فكر الشاعر، ويفيض لألأؤها على لسانه، فينعكس الوميض والألاء على قلوب الجماعة، لينقل إليها نور الهداية الذى تصح به النفوس والأرواح:
إن فى الحكـمة البليـغة للرو
ح غـذاء كـالطـب للأجـساد
[٢٣٦/١]

ونور المعرفة الذى تتكشف معه أسرار الإنسان والطبيعة على السواء:
فثم علوم لم تفتق كـمامها
وثم رموز وحـيها غامض السر
[٥٦/٢]

ويبدو أن حافظ إبراهيم قد اقترب من السر الذى ينطوى عليه نموذج الشاعر

الحكيم عند البارودي، فقد حرص حافظ - في رثاء أستاذه - على أن يصل البارودي بحكماء الماضى، خصوصا سليمان (النبي الحكيم):
مُلْكُ القلوب، وأنت المستقل به،

أبقى على الدهر من ملك ابن داود
[١٣٩/٢]

والمعري (الشاعر الحكيم):
أودى المعري تَقَى الشعر مؤمنه
فكاد صرح المعالي بعده يُودى
[١٤١/٢]

وذلك في دلالة تتضمن «منار السارى» و«اللمعة» التى تنبعث أشعتها إلى «صحيفة القلب». أعنى التضمن الذى يفرض «نور الحكمة» وعنصرها الدلالى المضئ على سياق المراثية، فيتكرر لافتا، يصوغه بيتان من قبيل:
وأنزله بأفق من مطالعه
فوق الكواكب لا تحت الجلاميد
وناشدوا الشمس أن تنعى محاسنه
للشرق والغرب والأمصار والبيد
[١٤٢/٢]

وقد حرص حافظ إبراهيم - في رثاء أستاذه - أن يتحدث عن «كنز حكمة» البارودي، كما حرص - فى لياليه مع سطوح - أن يحدثنا عن حكمة المعري، خصوصا حين يباعد التوحد بين حافظ والآخرين، فيخلو إلى اللزوميات ينهل من معانيها، ليروى «من حكّم فجر الله ينبوعها فى جوف ذلك الحكيم»^(٣٧). ولذلك تحدث حافظ عن البارودي وأبى العلاء بوصفهما حكيمين، وتحدث عن إسماعيل صبرى وأحمد شوقي فى أبيات من قبيل:

وتلونا آيات شوقى وصبرى
فرأينا ما يبهر الأفهاما

ملاً الشرق حكمة وأقاماً
فى ثنايا النفوس أتى أقاماً
[٥٦/١]

ولكن نموذج الشاعر الحكيم يبدو نموذجاً مغايراً فى شعر حافظ نفسه. فهو نموذج حكيم متميز، يغالب قلقه هُذوء تأمله، ويصرفه الهمُّ الاجتماعى الآتى عن تأمل المغزى الكونى الذى شغل البارودى وشوقى والزهاوى فى قسم لافى من شعرهم. ولذلك يبدو الشاعر - فى ديوان حافظ - حكيماً يسلط العين على البشر أكثر مما يرقب الطبيعة أو يتأمل الكون، لكنه يظل حكيماً نافراً من جهالة قومه، ساخطاً على ما هم عليه من تواكل، متمرداً على ما هم فيه من بؤس، ساخراً مما ينظرون عليه من تكاسل:

أرى شعوباً بمدرجة العوادي
تمخَّخ عظمه داءٌ عقيم
إذا ما مرَّ بالبأساء عام
أطل عليه بالبأساء عام
سرى داء التواكل فيه حتى
تخطَّف رزقه ذاك الزحام
قد استعصى على الحكماء منا
كما استعصى على الطب الجذام
[٥٥/٢]

ولا غرابة فى أن يخاطب هذا «الحكيم» - النافر، الساخط، المتمرد، الساخر - «الشعر الحكيم» بقوله:

ضعت بين النهى وبين الخيال
يا حكيم النفوس يا بن المعالى
ضعت فى الشرق بين قوم هجود
لم يفقهوا وأمة مكسال
قد أذالوك بين أنس وكأس
وغرام بظبيّة أو غزال

ونسيب ومدحمة وهجاء
ورثاء وفتنة وضلال
وحماس أراه فى غير شئ
وصغار يجرد ذيل اختيال
[٢٢٥/١-٢٢٦]

وقد توقف شوقى فى مقدمة ديوانه الأول (الذى نشره سنة ١٨٩٨) ليؤكد أن أسلافه من شعراء العرب كانوا «حكما لم تغرب عنهم الحقائق الكبرى، ولم يفتهم تقرير المبادئ الاجتماعية العالية». ووصل شوقى نفسه بتراث أسلافه، خصوصا المعرى الذى كان «يصوغ الحقائق فى شعره، ويوعى تجارب الحياة فى منظومه، ويشرح حالات النفس، ويكاد ينال سريرتها»، والعتاهى الذى «كان... ينشئ الشعر عبرة وموعظة، وحكمة بالغة موقظة»، والمتنبى «صاحب اللواء، والسما التى ما طاولتها فى البيان سماء»^(٢٨).

ولذلك حاول شوقى استعادة نموذج الشاعر الحكيم وإحياءه، وأكد صلة الشعر بالحكمة، وألح على هذا التأكيد فى عبارات من قبيل:

- «الأمثال والحكم أحسن آداب الأمم». [أسواق الذهب، ص: ٣]
- «اللسان... أول من سَفَرَ، بين الخالق وبين البشر، ثم فُجِّرَ بالحكمة فانفجر، ثم علَّم الشعر فشعر». [ص: ١٢٢]
- «الحكمة قوام الخير الخاص ودعامة الخير العام». [ص: ١٢٢]
- «على كتب السماء تهجى الحكمة الحكماء». [ص: ٢٣]
- «الحكمة مصباح يهديك حتى فى وضوح الصباح». [ص: ١٢٨]
- «الجميل إلى الجميل يميل، والحكمة تحب الفن الجميل». [ص: ١٣٣]
- «مثل الشاعر لم يرزق الحكمة، كالمغنى: صناعة ولا صوت». [ص: ١٣٣]
- «لا يزال الشعر عاطلا حتى تزينه الحكمة، ولا تزال الحكمة شاردة حتى يؤديها بيت من الشعر». [ص: ١٣٤]

وينسرب هذا الإلحاح من نشر شوقى إلى شعره، ليتحول إلى عنصر دال، يتكرر فى أبيات من قبيل:

من ضاق بالدنيا فليس حكيمها
إن الحكيم بها رحيب الباع
[٩٥/٣]

ووجود يساس والقول فيه
ما يقول القضاة والحكماء
[٢١/١٦]

تعلم حكمته الحاضرين
وتسمع في الغابرين النطف
[١٦٠/١]

عاجوا الحكمة واستشفوا بها
وانشدوا ما ضلّ منها في السير
[١٢٨/١]

ولا خلد حتى تملأ الدهر حكمه
على نزلاء الدهر بعدك أو علما
[١٤٧/٣]

والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة
أو حكمه، فهو تقطيع وأوزان
[١٠٣/٢]

اسمع نفائس ما يأتيك من حكى
وافهمه فهم لبیب ناقد واعى
[١٥١/٤]

علمت بالقلوب الحكيم
وهديت بالنجوم الكريم
[٢١٨/١]

وأخرجت حكمه الأجبال خالدة
وبينت للعباد السيف والقلم
[٢١٥/١]

جعلتها شعرا لتلفت الفطن
والشعر للحكمة مذكّان وطن
[١٢٥/٤]

أزف نوابغ الكلم الغوالى
وأهدى حكمتى الشعب الحكيمما
[٣٣/٤]

لى دولة الشعر دون العصر وائلة
مفاخرى فيها حكى وأمثالى
[١٢٦/٣]

وعندما تؤكد هذه الأبيات الصلة بين الشعر والحكمة تستعيد للشعر مكانته، وتبتعث الشاعر الحكيم لترفع من قدره، فتعكّر - من ثم - على نموذج الشاعر المادح الذى يستطعم الوارد والصادر. ويتجاوب مع هذه الأبيات ما يؤكد شوقى نشرا فى مقدمة ديوانه، حين يرى «أن إنزال الشعر منزلة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره، تجزئة يجلب عنها ويتبرأ الشعراء منها». ولذلك يستبدل شوقى فى مقدمة ديوانه الحكمة بالمدح، مؤكداً أن هناك ملكاً كبيراً هو الكون، ما خلق الشاعر إلا ليتغنّى بمدحه، ويتفنن بوصفه، ذاهباً كل مذهب، بقصائد فيها:

من كل بيت كـأى الله تسكنه
حقيقة من خيال الشعر غراء
[٧/٢]

قد يختلف معنى «الحقيقة» و«الخيال» اللذين يتحدث عنهما شوقى فى بيته، عن «الحق» و«الخيال» اللذين تحدث عنهما ابن عربى، مثلاً، فى بيته^(٣٨):

إنما الكون خيال
وهو حق فى الحقيقة
والذى يفهمهم هذا
حاز أسرار الطريقة

وهو اختلاف يرجع إلى طبيعة الفارق بين «رؤيا» ابن عربى المتصوف صاحب الكشف و«رؤية» شوقى المتأمل محب الحكمة، ولكن يظل «الخيال»، عند شوقى قرين

الحقيقة من حيث هو كساؤها الذى تتجلى فيه، ومن حيث هو مجلاها الذى يخفف وقعها على الأسماع والأفئدة. ولقد قال شوقى: «الحقيقة ثقيلة فاستعبروا لحقائق العلم خفة البيان» (أسواق الذهب، ص: ٢٣)، مثلما قال الزهاوى:

إنما الشعر فى الحقيقة أصل

والخيالات كلها أثواب

[ص: ٦٩٦]

ولقد زعمت عصبه - فيما يقول شوقى - أن أحسن الشعر ما كان بوادٍ والحقيقة بواد: «فكلما كان بعيدا عن الواقع، منحرفا عن المحسوس، مجانباً للمحتمل، كان أدنى فى اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال». وليس الشعر كذلك فى حكمة شوقى. إنه قرين تأمل النظام الذى يحكم حركة الكون. وغايته الكشف عن الحقيقة التى ترقى بالإنسان عن المنافع الزائلة فى الحياة الدنيا. وليس خيال الشعراء الحكماء من قبيل العالم المناقض للحقيقة، بل العالم الذى:

تأوى الحقيقة منه والحقوق إلى

ركن بنّاه من الأخلاق بنّاء

[٦/٢]

ولا ترتبط غاية الشعر النهائية - فى حكمة شوقى - بحاجات العمران المادى «الذى تتوقف عليه سعادة الإنسان فى هذه الحياة الدنيا»، ذلك لأن الشعر «من كماليات العمران الأدبى الذى تسأم النفس عنده الحقيقة المجسّدة والمادة المجردة، وقيل فى بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر، ومن فضاء إلى سواه». هذه الثنائية التى يتعارض فيها العمران المادى مع العمران الأدبى، وتتعارض فيها الحقيقة المادية المجسدة مع الحقيقة الروحانية المجردة، ثنائية مطلقة فى حكمة شوقى، تقترب بتعارض العقل مع الهوى، والروح مع الجسد، فى الحكمة القديمة.

ولكنها تتجاوب - فى هذا السياق - مع ثنائية أخرى، ترتبط بالتباعد عن الحياة الدنيا لإدراك علتها، وذلك من خلال لون من التحليق يدرك العقل فيه ما نأى كما يقول البارودى، أو من خلال لون من التحليق يتباعد فيه الشاعر عن هذه الحياة ليتعرف مغزاها، ويأتى بأنبيائها، كأنه «هدهد سليمان»، لو لجأنا إلى استعارة شوقى

الأساسية في «شيطان بنتاعور». ويقلب الشاعر الحكيم عينيه في هذا التحليق، وهو يجوب ما بين السموات والأرض، بعد أن اتخذ الخيال له براقا، فينفسح له مجال التخيل، «ويتسع له مكان القول، ويستفيد علما لا تحويه الكتب، ولا توعيه صدور العلماء». ويغدو الشعر - في النهاية - تأملا «لا يخرج عن كونه أخباراً وحكمة، وهما لا يكونان إلا من عليم مجرب»^(٤٠).

٣ - ١

وعندما يتحد الشاعر بهذا «العليم المجرب»، ويتحد الشعر بهذا «العلم» الذي لا تحويه الكتب ولا صدور العلماء، يتصل كلاهما بنوع خاص من الحقيقة، هي مصدر القيمة التي تبتعث النموذج الأول لشعر الحكمة والشاعر الحكيم، فتنتفتح ملكات الشاعر لالتقاط العبرة التي تنطوي عليها الأشياء، واستخلاص المغزى الذي تقترب به حركة الكائنات، وترسخ في الشاعر إيمان أشبه بإيمان الرسل. أعنى إيمانا يغدو معه الشعر قدراً مقدورا، يحمله صاحبه كأنه الرسالة أو النبوة، لا يملك فكاكا منها بعد أن:

أَمَرَ اللّهُ بِالْحَقِّـقَةِ وَالْحَكْمِ

مِمَّا فَالْتَقَتَا عَلَى صَوْبِ لَانِه

[الشوقيات ٩/٢]

ولكن تعود «الحقيقة» و«الحكمة» لتبرز في سياق متجاوب العناصر، يتناغم فيه «صولجان» الشعر مع «صمصام» الحكمة، في أبيات الرصافي:

لَعَمْرُكَ إِنَّ الشَّعْرَ صَمَصَامُ حَكْمَةٍ

وَإِنْ النِّهْيُ مَعْدُودَةٌ مِنْ قِيَمِهِ

إِذَا جَنَنِي لَيْلُ الشُّكُوكِ سَلَّلَتْهُ

عَلَيْهِ فَفَرَّاهُ بِفَجْرِ يَقِينِهِ

تَقُومُ مَقَامَ الدَّمْعِ لِي نَفْثَاتِهِ

إِذَا الدَّهْرُ أَبْكَانِي بِرَيْبِ مَنْوَنِهِ

وأجعل له للكون مرآة عبيرة
فيظهر لى فيها خيال شئونه
فأبصر أسرار الزمان التى انطوت
بما دار فى الأحققاب من منجنونه
[٥٤٦/١]

وببدو الشعر فى هذه الأبيات قرين المعرفة التى تتصل بالنهاى، أو - على نحو أكثر حرفية - قرين المعرفة التى تصنعها العقول (النهاى) كما يصنع الصُّناع (القيون) السيف الصارم اللامع الذى لا يثنى (الصمصام). وكما يتصل «صمصام الحكمة» بالمعرفة فى هذه الأبيات، ترد المعرفة إلى تجارب الشاعر الحكيم، حيث يسبر العقل أسرار الزمان، ويكشف التأمل عبيرة الكون، فتنعكس الأسرار والعبيرة على مرآة الشعر، لتغدو الحكمة سلاحا يواجه نوائب الدهر، ويفرى ليل الشكوك.

ويسطع «صمصام الحكمة»، فى الأبيات، على نحو يذكّر بهاؤه بتلك «اللمعة الخيالية» التى ضاءت حكمتها، فى شعر البارودى، فكانت كوكبا «فخم الضياء منيراً». ويقترن «صمصام الحكمة» فى هذا السياق بالحقيقة التى تسطع فى حياة الشاعر كالمصباح، فتتقل النور منه إلى الآخرين حوله، فيذكرنا «صمصام الحكمة» بما قاله شوقي: «الحكمة مصباح يهديك حتى فى وضح النهار». وعندما يتجاوب «الصمصام» مع «المصباح» يقتزن الشعر بالمبدأ المستصفى فى بيتى الزهاوى:

الشعر مبدئى الذى استصفيته
والشعر دينى فى الحياة ومذهبى
والشعر مصباح أزيل بضوئه
ما فى لىالى محنتى من غيب
[ص: ٥٦٤]

وينطوى تشبيه «المصباح» على دالتين متداخلتين فى هذا السياق، تقتزن أولاهما بنور المعرفة التى تضئ للشاعر حياته، وتضيئ للآخرين حياتهم، فيكشف الشعر - كالمصباح - أسرار الزمان وعبيرة الكون وطبيعة الإنسان، على المستويين العام والخاص:

ولرب قافية كمؤتلق السنا
يجلو الشكوك يقينها المحوض
[الرصافي ٣٠٧/٢]

وتقترن الدلالة الثانية بآثار أخلاقية، يتحول فيها نور المعرفة إلى منار يهدي
خطى السائرين، فيكشف الشعر- كالمصباح - معالم الطريق الذي يسلكه الفرد
والجماعة:

فبنوره في كل جنح نهتدي
وبهديه في كل خطب نقتدي
[البارودي ١٨٢/١]

وقد ينسرب بعد علوى، يقترن بوحى قدسى، فى الداليتين المتداخلتين لتشبيه
المصباح، فتألف «الحقيقة» و«الحكمة»، بعد أن أمر الله بهما فكانتا على «صولجان»
الشاعر، ليغدو الشعر:

...هدى الله الكريم ووحىه
حملت به المصباح فى الناس هاديا
[الشوقيات ١٨٢/٣]

وقد يسيطر بعد إنسانى على دلالتى التشبيه؛ فيظل «المصباح» قرين تأمل
عقلى، لشاعر يقول عن نفسه:

إنى أنا المصباح، لست بضائع
حتى أكون فراشة المصباح
[الشوقيات ١٠٨/١]

أو يقول لغيره:
بكفّيك مصباح من العلم ساطع
به لعقول الناشئين تنير
[الزهاوى: ١٦٨]

ولكن يكشف كلا القولين عن مكابدة الشعراء الحكماء، فى تعرف الحقيقة،
خصوصا عندما تخايلهم هذه الحقيقة فتجعلهم:

يتوهجون ويطفأون كأنهم
سرج بمعترك الرياح الأربع
[الشوقيات ٦١/٢]

وقد يتجاوز البعدان الداليان، فى النهاية، تجاور التأمل والوحى، فى رثاء
الزهاوى لأحمد شوقى:

قد كنت أول شاعر بثّ الهدى
للناس فيما جاء من ألواح
يا كوكبا قد كاد يمحو نوره
صَداً الدُّجَى أحسن به من ماح
وقد انطفأت وما هنالك موجب
إلا نفاذ الزيت فى المصباح
[ص ٦١٢]

ويظل تشبيه «المصباح» - فى قلب دلالاته - قرين «الحقيقة» التى التفت مع
«الحكمة» على «صولجان» الشعر أو الشاعر، فتتكرر مقترنة بالحق، ملحة دالة، فى
أبيات من مثل:

إذا أنا قصّدتُ القصيدة فليس لى
به غير تبیان الحقيقة مقصد
[الرصافى ٢١٢/١]

وأنشدته يجلو الحقيقة بالنهى
ويكشف عن وجه الصواب قناعا
[الرصافى ٣٥٦/١]

لذاك جعلت الحق نصب مقاصدى
وصيّرت سر الرأى فى أمره جهرا
[الرصافى ١٤٢/١]

والشعر ليس بنافع إنشاده
حتى يكون عن الحقيقة معربا
[الرصافى ١٣٩/٢]

تعودت إنشادى القريض المهذبا
ونزهت نفسى فيه أن أتكذبا
ومن أجل حب للحقيقة لم أكن
مع الزمن الغاوى إذا ما تقلبا
[الرصافى ٦٥٤/٢]

عفاء على الدنيا إذا المرء لم يعيش
بها بطلا يحمى الحقيقة شدة
[البارودى ١٩٣/١]

أنا فى حياتى بالحقيقة مفرم
وأقولها جهرا على الأشهاد
[الزهاوى / ٥٢٥]

وسأبقى على الحقيقة بحا
ثا وإن هاض من جناحى كلالى
[الزهاوى / ٥٨٨]

الشعر حر يقول
الذى يرى الحق فيه
يقرب الحق إن قـ
له إلى سامعيه
وليس يجنح يومـ
عن الطريق المنزى
[الزهاوى / ٣٤٠]

إن الذى خلق الحقيقة علقـ
لم يخل من أهل الحقيقة جيلا
ولربما قتل الغرام رجالهـ
قتل الغرام كم استباح قتيلا

أوكّل من حمامى عن الحق اقستنى
عند السواد ضفائنا ودخولا؟!
[الشوقيات ١/١٨٨]

لم تشر أمة إلى الحق إلا
بهدى الشعير أو خطى شيطانه
[الشوقيات ٢/٢٩١]

بنى الأرض هل من سامع فأبثّه
حديث بصير بالحقيقة عالم
[الرصافى ١/٣٩٨]

صف الحقيقة للشبان يا قلمي
فكل ظنى أن الوقت قد حاننا

.....

.....

كن بالحقيقة مجهارا وإن جرحت
وأعلن السر كل السر إعلانا
إذا وعى الناس ما تبديه من حكم
آبوا إليك زرافات ووحداننا
[الزهاوى: ٢٨٩]

وكما يتجاوب التكرار الملح للحقيقة والحق - فى مثل هذه الأبيات، وغيرها - مع تشبيه الشاعر بالمصباح من حيث علاقته بالجماعة، يؤكد التكرار البعد الأخلاقى من حكمة الشاعر، ولكن تتحول الحكمة - فى بعدها الأخلاقى - إلى «حكم» قاطع، يغدو معه الشعر «صمصام حكمة»، يفرض على البشر سبيل السلوك، بفعل ما فيه من سطوة على النفوس. وعندئذ يتجاوب بيت حافظ إبراهيم:

ففى الشعر حث الطامحين إلى العلا
وفى الشعير زهد الناسك المتورّع
[١١٩/١]

مع بيت الزهاوى:

تتشقف الأخلاق راشدة به
وبغيره الأخلاق لا تشقف
[ص ٥٨٣]

لينسج الرصافى صورة الشاعر الحكيم من عناصر أخلاقية لافتة، على النحو
التالى:

وما ينفعُ الشعرُ الذى أنا قائل
إذا لم أكن للقوم فى النفع ساعيا
ولست على شعري أروم مثوبةً
ولكن نصح القوم جلُّ مراميا
وما الشعر إلا أن يكون نصيحة
تنشط كسلاناً وتنهض ثاريا
وليس سرى القوم من كان شاعرا
ولكن سرى القوم من كان هاديا
فعلمهم كيف التقدم فى العلاء
ومن أى طرق يتغنون المعاليا
وأبلى جديدهم الغى منهم برشده
وجدد رشدا عندهم كان باليا
وسافر عنهم رائدا خصب نفيعهم
يشق الطوامى أو يجوب المواميا
وإن أفسدتهم خطة قام مصلحا
وإن لدغتهم فتنة قام راقيا
[٣٥٢-٣٥٣ / ١]

ويؤكد هذا التجاوب - بين الشعراء الثلاثة - البعد الخلقى للحق والحقيقة فى
رسالة الشاعر، فيؤكد - من ثم - ما سبق أن صاغه البارودى نثرا فى مقدمة ديوانه،
عندما قال «ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب

الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي
رغبة مسرح» [٥٦/١].

٣ - ٢

وإذا رددنا البعد الأخلاقي للحكمة على بعدها المعرفي، وفهمنا البعدين في سياق
تتجاوب فيه حكمة الشاعر مع حكمة الأنبياء، تجلت القيمة المثلى للشعر، من حيث
علاقته بالإنسان والزمان، وتحول «حُكم» الشعر الذي يصدر عن شاعر متعين في زمان
متعين إلى حكم أزلّي ثابت، يجاوز الزمان والإنسان والمكان. ومن هذا المنظور تتحدد
أهمية قصيدة البارودي، تلك التي تبدو كأنها أول «بيان شعري» لشعراء الإحياء:

للشعر في الدهر حكم لا يغيّره
ما بالحوادث من نقضٍ وتغيير
يسمو بقوم، ويهوى آخرون به
كالدهر يجري بميسور وميسور
له أوابد، لا تنفك سائرة
في الأرض ما بين إدلاج وتهجير
من كل عائرة تسنّ في طلقٍ
يغتال بالبُهرِ أنفاس المحاضير
تجري مع الشمس في تيار كهربية
على إطار من الأضواء مسعور
تطارد البرق إن مرت، وتتركه
في جَوْشَنٍ من حبيك المزن مَزُور
صحائفُ لم تزل تتلى بالسِنَّة
للدهر في كل ناد منه معمور
يزهى به كلُّ سامٍ في أرومته
ويتقى البأس منها كل مغمور

فكم بها رسخت أركانُ مملكة
وكم بها خمدت أنفاسُ مفرور
والشبحُ ديوانُ أخلاقٍ يلوح به
ما خطهُ الفكر من بحث وتنقيـر
كم شاد مجداً، وكم أودى بمنقـبة
رفعا وخفضا بمرجـو ومحدور
أبقى زهير به ما شاده هـرم
من الفخار حديثا جد مأثور
وقل جـرول غرب الزيرقان به
فباء منه بصدع غير مجبور
أخزى جرير به حي النـمير، فما
عادوا بغير حديث منه مشهور
لولا أبو الطيب المأثور منطقـه
ما سار في الدهر يوما ذكر كافور
[٢ / ١٤٩-١٥٣]

ومن السهل أن نلاحظ القيمة المطلقة التي تضيفها قصيدة البارودي - وقد أوردتها كاملة - على «حُكْم» الشعر، من حيث هو حكم ثابت، متعال، يتأبى على النقص والتغيير. ولذلك يقترن الأثر الذي يحدثه الشعر في الآخرين بقدرة الدهر على تغيير مصائر الكائنات، ولكن تتجاوز فاعلية حكم الشعر - في القصيدة - حدود الزمان والمكان لتهيمن على حياة الإنسان. وتنطوي هذه الفاعلية على قوة كونية تجرى مع الشمس أو تطارد البرق، فتغدو قوة مطلقة، تسيطر على الدهر نفسه لينطق آثارها كأنه وسيط من وسائطها، فينتقل حكم الشعر من الدهر إلى الإنسان، كي يصبح مبعثا على الزهو، أو حافزا على الخوف، ومصدرا لعمران الأرض بالخير، أو مصدرا لإخماد أنفاس الشر.

وتدخل قصائد الشعر وصحائفه في ثنائية متعارضة دالة. طرفاها: «الحُكْم»

المطلق للشعر وزمانه الدهرى الأزلى من ناحية، والنسبية المطلقة للإنسان وزمانه المتعين المحدود من ناحية مقابلة، وذلك ليقترن الطرف الأول بالثبات، ويقترن الطرف الثانى بالتغير.

وتقترن قصائد الشعر - فى هذه الثنائية - بحركة العناصر الفاعلة فى الطبيعة مثل الشمس والبرق والسحاب المطر، وذلك بكل ما يتصل بها من مدلولات الخصب، فتغدو «القصيدة» نفسها:

كالبرق فى عجل، والرعد فى زجل
والغيث فى هلل، والسيل فى همل
[٣٢/٣]

وتنطوى صورة الشاعر الحكيم - المضمنة فى الأبيات - على بعد كونى، يقارب بينها وبين تخوم الأسطورة، فيتجاوب البعدان المعرفى والأخلاقى لحكمة الشاعر مع عناصر إخصاب كونى، ترتبط بالخلق والتجدد، على نحو يتجاوب معه حُكم الشعر وعناصر الإخصاب فى القصيدة، ليتشكل من كليهما نموذج الشاعر الحكيم، فى هذه الصورة اللافتة، من قصيدة أخرى للبارودى:

له البلجة الغراء يسرى شعاعها
إذا غمام أفق الفهم، والتبس الأمر
تزاحم أفواه الكلام بصدره
فلو غَضُّ من صوت لكان لها هدر
له قَلَمٌ لولا غـزارة فكره
لجُفَّتْ لديه السحب، أو نفذ البحر
إذا اختمرت بالليل قمة رأسه
تفجّر من أطراف لمتها الفجر
[٦٨/٢]

وليس من المهم أن نتوقف - تفصيلا - عند المدلول الأسطورى لهذه الصورة، بل الأهم أن نلتفت إلى دلالتها المعرفية والأخلاقية على السواء، تلك الدلالة التى تتواشج فيها عناصر الضوء تواشج البلجة الغراء والشعاع والفجر، لتقابل هذه العناصر المضيفة

الظلمة المقترنة بغيم الفهم والتباس الأمر وليل الجهل، فتقترن الحكمة بنور المعرفة ومنارة الأخلاق، ويتصل كلاهما - المعرفة والأخلاق - بقدرة أسطورية يتميز بها الشاعر الحكيم عن الآخرين. أعنى التميز الذى يصل حركة الشاعر، وحركة القصيدة بالمثل، بالحركة الفاعلة لعناصر الإخصاب فى الطبيعة، كما أعنى التميز الذى يصل بقية البشر، ممن يتلقون القصيدة، بحركة منفعة لعناصر تتحول إلى مفعولات للحركة الفاعلة.

وطبيعى أن تقترن حكمة الشاعر - فى هذا السياق - بكوكب «فخم الضياء منير» أو «منار السارى»، ولكن ترفعنا حركة السياق نفسها من «المنار» الأرضى إلى «الكوكب» السماوى، فتقترن القصيدة بالبرق، والرعد، والغيث، والسييل. وعندئذ يتحول نموذج الشاعر الحكيم نفسه، وينتقل من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى، فيقترب من نموذج «الخضر» ناقل المعرفة وحامل الخصب، صاحب موسى النبى، ذلك الذى تخضر الأرض تحته أينما حلّ. ولذلك يقول البارودى عن نفسه، فى قصيدة أخرى:

بلغت مدى خمسين، وازددت سبعة

جعلت بها أمشى على قدم الخضر

[١٦/٢]

وعندما يهبط طرفا الثنائية الدالة - فى قصيدة البارودى - من حركة العناصر والأفلاك فى السماء إلى حركة الإنسان فى الأرض، حيث يتعارض الإنسان مع الإنسان، تنجلي الثنائية عن تعارض مغاير، طرفاه: حكمة الشاعر وغرور السلطان. وإذا تجاوزت «أركان مملكة» مع «كل سام أرومته» فى هذا المستوى من التعارض، حيث معنى المُلْك السامى الذى يتجسّد فى الحكام الأمثال، يتجاوب «الشعر» مع «كل مغمور يتقى البأس» من «أنفاس مغرور»، حيث المستوى الذى يغدو معه الشاعر طرفا يتضاد مع غرور السلطان؛ على نحو يذكّر - مثلاً - بالتضاد بين «الحكيم بيدبا» و«الملك دبشليم» فى «كلىة ودمنة»، أو بالتضاد الذى ينطوى عليه بيت الرصافى:

إن المتوَجّ فوق عرش ذكائه

يعلو المتوَجّ فوق عرش سريره

[١١٩/٢]

ويغدو الشاعر الحكيم - فى هذا التعارض الأخير - أقوى من الممالك، أو
المغرورين من طغاتها، فيرسخ «حكّمه» أركان ممالك العدل، وتدمر «حكّمته» أركان
ممالك الشر، فتخمد أنفاس كل حاكم مغرور.

ويتحدد البعد الأخلاقى لحكم الشاعر، فى علاقة الإنسان بالإنسان، كى يصبح
الشعر «ديوان أخلاق» يصوغه الفكر بعد بحث وتنقيب، وذلك ليتعارض الشاعر مع
الآخرين، تعارض المشرع والمشرع لهم، أو تعارض العقل والهوى، وأخيرا تعارض
العارف وطالبي المعرفة. وعندما يرفع التعارض الشاعر بالقياس إلى الآخرين، يكتسب
ما يعكسه فكر الشاعر - فى «ديوان الأخلاق» - طابعا مطلقا، يقترن بالحكم الدهرى
للشعر وزمانه الأزلى، فى مقابل تغير الإنسان وفناء عالمه.

وعندئذ يذهب الدهر بالأصل الإنسانى المتعين الذى عكسته مرآة الشعر أو
«ديوان الأخلاق». ويبقى الشعر على الصورة المنعكسة لهذا الأصل. وكما يصيب
التغير الأصل بعوارض الذبول وعوامل الفناء، تبقى الصورة على حالها فى الشعر،
تتأبى على التغير، وتقاوم الفناء. هكذا، أبقى حكم شعر زهير (حكيم القبيلة) على
هرم بن سنان (سيد القبيلة) الذى ذهب به الدهر، وحفظ حكم الشعر انكسار الزبرقان
(الثرى) أمام الحطيثة (الفقير)، مثلما أبقى حكم الشعر على خزى بنى نير (القبيلة)
فى مواجهة جرير (الفرد)، وضالة كافور (السلطان) بالقياس إلى المتنبي (الشاعر)،
فلا يثبت - فى النهاية - سوى حكم الشعر الذى لا يغيره ما بالحوادث من نقض
وتغيير.

وتتكرر هذه الدلالة فى شعر البارودى، ولكن ينسرب خلود الشعر وثبات حكمه
المطلق ليعدى الشاعر، فيتحول الشاعر - بدوره - إلى كائن تخلده كلماته،
مثلما تخلد قصائده صور كل ما تعكسه. ولا غرابة لو انعكس التشبيه، فيقيس
البارودى خلود الأهرام - فى الدهر - إلى «خلود الدرارى والأوابد» من شعره،
[٦١/٢]، فالهم أن يتكرر هذا العنصر الدال:

... ..

قولى بـاق على الأحقاب

[١٠٥/١]

سيبقى به ذكرى على الدهر خالدا
وذكر الفتى بعد الممات خلوده
[٢٣٨/١]

سيذكرنى بالشعر من لم يلاقنى
وذكر الفتى بعد الممات من العمر
[١٧/٢]

وما مات من أبقى على الدهر فاضلا
يؤلف أشتات المعالي ويجمع
[٢٤٧/٢]

وما مات من أبقاك تهتف اسمه
وتذكر عنه صالحات المناقب
[١٣٥/١]

إذا قلت بيتا سار فى الدهر ذكره
مسير الحيا ما بين غرب ومشرق
[٣٤٩/٢]

ولى من الشعر آيات مفصلة
تلوح فى وجنة الأيام كالخال
[١١٤/٣]

تبلى العظام، ويبقى ذكره أبدا
فى كل عصر له سجع وترنام
[٤٨١/٣]

لنقل - مع البارودى - إن «خلود» الشعر قرين قدرة الشاعر على أن يضم
«شتات الكون فى بعض أحرف» [٢٨٠/٢].. ولكن هذه القدرة قرينة حكمة يقر لها
بالمعجزات الإنس والجان [٣٣/٣]، ذلك لأنها قادرة على أن تبث الحياة فى الأشياء
والكائنات، أو تشيع الدمار فى أعتى الأشياء، فهى - من ناحية - «تفىئ على
الدنيا» بكل ما يعمرها ويكملها [١٧/٢]، ولو تليت - من ناحية أخرى - على جبل
«لأنهار فى الدؤ ريده» [٢٣١/١].

إن لشعر الحكمة قوة خير أسطورية في هذا السياق، تبتعث الخصب وتنفي الجذب، وتقترن بما يشيع الحياة أو يهيج النماء. وإذا كانت القصائد - عند البارودي - تتحرك على الأرض ما بين الإدلاج والتهجير، أو الليل والنهار، لتعمر كل ناد وتشيد كل مجد، وتتحرك ما بين النور والظلمة في السماء، فتجری مع الشمس لتنشر على الأرض إطاراً متقدماً من الأضواء، وتطارده البرق لتسكنه السحاب المثقل بالمطر، تغدو هذه القصائد نفسها - عند شوقي - قرينة خصب الأرض وفتوة الزمان، على نحو لا يتعارض فيه خصب الشعر مع جذب الأرض فحسب، بل يتجاوز الشعر قدرة الريح المقتربة بتحدد الكائنات:

أَيْنَ نَوْرِ الرِّبْعِ مِنْ زَهْرِ الشَّعْبِ
 بِرِإِذَا مَا اسْتَوَى عَلَى أَفْنَانِهِ
 سِرْمِدِ الْحَسَنِ وَالْبِشَاشَةِ مَهْمَا
 تَلْتَمَسُهُ تَجِدُهُ فِي إِبَانِهِ
 حَسَنَ فِي أَوَانِهِ كُلِّ شَيْءٍ
 وَجَمَالَ الْقَرِيبِ بَعْدَ أَوَانِهِ
 مَلِكُ ظِلِّهِ عَلَى رِوَاةِ الْخَلَا
 دِ، وَكَرْسِيِّهِ عَلَى خَلْجَانِهِ
 أَمْرُ اللَّهِ بِالْحَقِّيقَةِ وَالْحَكْمَةِ
 فَالْتَفُّتَا عَلَى صَوْلْجَانِهِ
 [الشوقيات ١٩١/٢]

ويعود «الشعر» ليقترن بالثبات في هذه الثنائية الجديدة، في مقابل الربيع الذي يقترن بالتغير. ويبدو «ربيع الشعر» سرمديا، يتجاوز تقلب الزمان وتبدل المكان. أما «ربيع الطبيعة» فيظل عارضا، عابرا لا يدوم، إذ يدركه ما يدرك الحوادث من نقص وتغيير، فلا يخلد - في الكون - سوى ذلك الملك (الشعر) الذي تلتف «الحقيقة» و«الحكمة» على صولجانه. ولا غرابة في ذلك، فالشعر رتبة «لا يجهلها إلا من جفا طبعه، ونبا عن قبول الحكمة سمعه» فيما يقول البارودي [٥٨/١].

إن ارتباط الشعر بالحكمة - على هذا النحو - ينطوى على أبعاد دالة، ذلك لأن هذا الارتباط يعيد للشاعر أهميته، ويقرن هذه الأهمية بمجموعة من الأدوار التي يؤديها الشاعر في حياة الجماعة. ويؤكد هذا الارتباط الأهمية المعرفية للشعر من حيث هو وسيلة أساسية في تعرف الحقيقة، كما يؤكد أهمية أخلاقية، يغدو معها الشعر مصدرا للقيم وموجها لها. وعندما تتجاوب الأهمية المعرفية مع الأهمية الأخلاقية يغدو الشعر كشفا وتأملا وتشريعا وتعلما على السواء.

ويرتبط الشعر بالكشف من حيث هو فعل تخيلي، تتألف فيه الفطنة مع البصيرة، ويتآزر فيه العقل مع الخيال، ويتجاوب فيه الشعور مع الوحي، فيغدو الشعر لونا من تعرف الحقيقة بمعنى أقرب إلى معناها الديني. قد تهبط هذه الحقيقة على الشاعر كما يهبط الوحي، أو تتجلى كما تتجلى اللوامع التي تفيض على المخيلة، لكنها تقتزن بلحظات كشف، يتجلى فيها الغيب، فتضيئ الماضي والمستقبل:

وللشعر عين لو نظرت بنورها
إلى الغيب لاستشفت ما في بطونه
وأذن لو استصفيتها نحو كاتم
سمعت بها من حديث قرونه
[الرصافي ٥٤٧/١]

هذه العين التي ينظر الشاعر بنورها إلى الغيب، وهذه الأذن التي يسمع بها الشاعر حديث القرون، هي المخيلة التي تضع الشاعر في حضرة الحقيقة، لسمع صوتها ويرى أقطارها، فتصبح له نبوة بالأشياء. وقد حدثنا محبوب الحكمة من فلاسفة الإسلام عن إشراقات المخيلة إذا صادفت نفسا شفافة، وكيف يمكن للإنسان الحكيم أن يجول بهذه القوة، في ساعة واحدة من الزمان، في المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضاء الأفلاك وسعة السماوات، «وبتخيل من الزمان الماضي وبدء كون العالم، وتخييل فناء العالم»^(١).

وقد وصل الفارابي بين النبوة والمخيلة ليبرر حكمة النبي التي تهبط من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى، ويميزها عن حكمة الفيلسوف التي تصعد من الملأ الأدنى إلى

الملا الأعلى، وذلك على أساس أن الإنسان - الذى تبلغ قوة المخيلة، عنده، نهاية الكمال - « يقبل فى يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلية... ويراها، فيكون له بما قبله نبوة بالأشياء الإلهية »^(٤٢).

والشاعر الإحيائي فيما يرى نفسه - فى بعض سياقات قصائده - أشبه - بمعنى من المعانى - بهذا النبى الذى يتحدث عنه الفارابى. إنه حكيم صاحب بصيرة، ترفعه المخيلة - كالبراق - إلى العلا، فيرى ما لا عين رأت، ويسمع ما لا أذن سمعت، أو تنعكس الحقيقة على مخيلته، فى أحوال صفائها كما ينعكس النور على المرآة الصقيلة، فينكشف الغطاء عن سمعه وبصره، ويبدو كائننا:

بعبيد مجال الفكر لو خال خيلة

أراك بظهر الغيب ما الدهر فاعل

[البارودى ٧١/٣]

له تحت أستار الغيوب، وفوقها

عيون ترى الأشياء، لا وهم واهم

[البارودى ٣٠٠/٣]

إن مخيلة هذا الشاعر:

لها من وراء الغيب أذن سمعية

وعين ترى ما لا يراه بصير

[البارودى ٣١/٢]

ذلك لأنها مخيلة تعمل فى الحكمة التى توحد بين وجود الشاعر وظهور الحقيقة، فيبدو الشاعر نفسه بمثابة مجلى من مجالها:

أنت الحقيقة إن تحجب شخصها

فلها على مر الزمان ظهور

[الشوقيات ٧١/٣]

ولا يوصف هذا الشاعر بوصف أقل مما وصف به شوقى فيكتور هوجو:

كُشِفَ الغطاء له، فكل عبارة

فى طيها للقارئ ضمير

[٧١/٣]

أو يخاطب بأقل مما خاطب به حافظ إبراهيم شكسبير:
 نظرت بعين الغيب فى كل أمة
 وفى كل عصر ثم أنشأت تحكم
 فلم تخطئ المرمى ولا غـرو إن دنت
 لك الغاية القصوى فإنك ملهم
 [٦٧-٦٦/١]

وعندما يغدو الشاعر «ملهما» ويغدو الشعر «هدى الله الكريم ووجه» تتجاوب
 دلالة ما قاله شوقي:

وسماء وحى الشعر من متدفق
 سلس على نول السماء محسوك
 [٨٣/٢]

مع دلالة أبيات الزهاوى:
 أرى الشعر بعد الوحي أكرم هابطا
 من الملاء الأعلى إلى الملاء الأدنى
 [ص: ٢٧٠]

وهو إلى الوحى يمتد
 من قديم بالنسب
 [ص: ٥٥٨]

ويكشف الحق إن الحبـق
 قـ عن العين احتـجب
 [ص: ٥٥٧]

ما نظمت القريض إلا بالهـا
 م جديد من السماء لنفسى
 [ص: ٤٣٦]

ليتجاوز الشاعر مرتبة البشر العاديين فى هذه الدلالة، فيبدو «أسمى من البشر»

[الزهاوى / ٥٤٥] لما يهبط عليه من وحى، وما ينجلي له من كشف، وما ينطوى عليه من إلهام.

وعندما يقترب الشعر بالحقيقة الهابطة من الملاء الأعلى إلى الملاء الأدنى، فى هذا البعد الدلائلى، يتحد الشعر والشاعر بصورة «الطائر»، ذلك الرمز المعرفى الذى يحمل الحقيقة هابطا بها من الأعلى إلى الأدنى، ومن المقدس إلى الدنيوى، أو يصعد ساعيا وراءها، ليصل بين البشر والأنبياء، وبين الكائنات والآلهة، فيحمل البشرى والعلامة فى صعوده وهبوطه، مثلما فعل «الهدهد» مع «سليمان»، و«الحمامة» مع «نوح»، و«البراق» مع «النبي» فى «الإسراء» (ولنتذكر «الهدهد» والنسر المعمر «لُبد» والروح الأكبر فى «شيطان بنتاءور»، إذ يصعد الأول مع الثانى ليأخذ «الحكمة الغراء»). والشعر - فى هذا السياق - قرين الفن الذى يسمو بالأرواح «إلى عالم اللطف وأقطار الصفاء»، لكنه يعود بهذه الأرواح إلى الأرض، كما يعود «طير الله»:

هو طير الله فى ربوته
يبعث الماء إليه والغذاء
روح الله على الدنياء به
فهى مثل الدار، والفن الفناء
تكتسى منه وممن آذاه
نفحة الطيب وإشراق البهائم
يرسل الله به الرسال على
فترات من ظهور وخففاء
كلمما أدى رسول ومضى
جاء من يوفى الرسالات الأداء
[الشوقيات ١٥/٣ - ١٦]

وعندما يتحد الشاعر بالشعر - «طير الله» - يتحول الشاعر نفسه فيصبح «طيра» يأخذ الشعر:

..... باليد من عل
كما طائر من حالق يتقضض
[الزهاوى / ٢٢٦]

أو يتحول الشعر إلى سماء [الزهاوى / ٦٣٤] يخلق فيها فكر الشاعر [الزهاوى / ٣٤٥] فيعملو فيها «كتحليق نسر» [الزهاوى / ٢٥٧] أو يهبط هبوط الهدد أو البلب:

يحمل الفن غميرا صافيا
غَدِقِ النبع إلى جيل ظمأ
[الشوقيات ١٥/٣]

ويظل هذا الشاعر «الطائر» منظوياً على حكمة النبوة في حالى صعوده وهبوطه، ذلك لأنه يصعد - فى الحال الأول - من تأمل الملاء الأدنى كأنه «روح تناهت خفة». وتسرى به المخيلة، كالبراق، خارج حدود الزمان القريب، فهو الشاعر الذى:

تخذ الخيال له براقاً فاعتلى
فوق السهها يستنّ فى طيرانه
ما كان يأمن عثرة لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكاً بعنانه
فأتى بما لم يأت به متقدماً
أو تطمع الأذهان فى إتيان
[حافظ ٩٣/١]

وتقرب دوال مثل «روح الحقيقة» و«البراق» بين طيران الشاعر وإسراء الأنبياء، خصوصاً عندما تلح الدلالة على شعر حافظ، ويقترن التحليق بلون من الإعجاز، تصوغه أبيات من قبيل:

أطلّ عليهم من سماء خياله
وحلّق حيث الوهم لا يتجشّم
وجاء ما فوق الطبيعة وقعه
فأكبر قوم ما أتاه وعظموا
وقالوا تحمدانا ما يعجز النهى
فلسنا إذن آثما نرسم
ولم يتحدّ الناس لكنه امرؤ
بما كان فى مقدوره يتكلم

لَقَدْ جَهِلُوهُ حَقَّ جَهْلِهِمْ .
إِلَيْهِ الْهُدَى فَاسْتَغْفِرُوا وَتَرْحَمُوا
[٦٩-٦٨/١]

وتشير الأبيات الأخيرة إلى المفارقة التي تنطوى عليها علاقة الشاعر بالآخرين، وتذكر المفارقة نفسها بتوحد الأنبياء وغريبتهم في قومهم، غربة «صالح في ثمود»، فكانهم الشاعر الذي قيل عنه:

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه
 إن لم يكن قد جاء بعد أوانه
 [حافظ ٩٣/١]

ولكن المعرفة التي ينطوى عليها الشاعر - «طير الله» - سرعان ما تجاوزه لتصل بينه وغيره، فتتفنى الاغتراب والتوحد، وتنتقل منه إلى من حوله، كما ينتقل النور من الشمس، أو الكوكب، أو النجم، أو المنار، أو المصباح. ويغدو وجود الشاعر نفسه قرين ضوء ساطع، يقرنه بالحقيقة الجليلة والحكمة الواضحة كأنه النور الذي ينبثق مع مولد الأنساء^(٣).

ويتحرك الشاعر على الأرض، يطوف على الناس «بالحنان والرضى» مشفقاً على حسّاده، مستغفراً لعدائته، يحتوى عالمهم بقلب:

جـــــــــــــوانبـــــــــــــــه

كـــــــــأنهن لودى الحقَّ أرجاء

أو يشير إليهم بيد « لها إلى الغيب بالأقلام إيماء »:

فى كل أغلّة منها إذا انبجست

بــــــــــرق ورعد وأرواح وأنواء

أو يخاطبهم بصوت:

..... تمديد الراسيات له
 كسما تمديد يوم النار سميناء
 [الشوقيات ٨/٢]

أو بصوت:

فيه من نغمة المزامير معنى
وعليه قداسة التـسـرـتـيل
[الشوقيات / ١٣٨]

وتقترن نبوة هذا الشاعر بالحقيقة اقترانها بالحب، ليتجاوب البعد المعرفى مع البعد الأخلاقى، تجاوب قول الزهاوى عن المتنبي:
إن يكن أحـمـد تنبأ فى القـو
م فما إن عليه من ثـرـيـب
فلقد كان الشعر يوحى إليه
سورا للإصلاح والتـهـذـيب
[ص: ٧٠٦]

مع قول حافظ عن شكسبير:
أتاهم بشعر عبقـرى كأنه
سـطـور من الإنجـيل تتلى وتكرم
[٦٨/١]

مع قول شوقى لخليفة المسلمين:
والشعر إنجـيل إذا اسـتـعـمـلـتـه
فى نشر مكرمة وستـر عـوار
[٣٩/٢]
وتتخلق دلالة جديدة من هذا التجاوب، تقترن بالبعث والتجدد وإحياء الشعور الحى فى النفوس، فتتوافق الدلالة فى بيت حافظ عن شوقى:
وفى الشعر إحياء النفوس وربّها
وأنت لرى النفس أعـذب منبـع
[١١٩/١]

مع بيت شوقى عن النبى محمد، (صلى الله عليه وسلم):
بكل قـول كـريم أنت قـائـله
تحبى النفوس وتحبى ميت الهمم
[١٩٧/١]

ليضفى هذا التوافق معنى على الدلالة المضمنة فى بيت شوقى:

أبا الزهراء قـد جـاوزت قـدرى

بمدحك، بيد أن لى انتـسـابا

[٧١/١]

وإذا كان لكل نبى آية ومعجزة، فالشعر معجزة الشاعر وآيته. إن قصائده «آيات
حكمة» [البارودى ٥٨/٣] و«آيات مفصلة» [البارودى ١١٤/٣] ثاثل «آيات
موسى التسع» فى الإكبار [حافظ ١٤١/١] وثاثل «آية يوشع» [البارودى ٥٥٥/٢]
فى الإعجاز، فهى:

شـعر من النسق الأعلى يؤيد

من جانب الله إلهام وإيحاء

من كل بيت كآى الله تسكنه

حقيقة من خيال الشعر غراء

وكل معنى كعيسى فى محاسنه

جاءت به من بنات الشعر عذراء

[الشوقيات ٧/٢]

هذه القصائد الآيات هى معجزة الشاعر التى شبيته «كما شبيت هود ذؤابة أحمد»

[حافظ ١١٢/١]، ولكنها معجزة الشعر القصيدة التى صاغها:

..... فـكـر أقـر لـه

بالمعجزات قبيل الإنس والخبيل

[البارودى ٣٢/٣]

والقصيدة التى يقال عنها:

ألا إنها تلك التى لو تنزكت

على جبل أهوت به فهو خاشع

[البارودى ٢٢٣/٢]

ولعلنى فى حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى التجاوب بين وصف معجزة «سور

القرآن» ووصف معجزة «القصائد الآيات» فى الأبيات السابقة، ولا يقتصر هذا

التجارب على « القصيدة » التي شَبَّبت شوقي - فى أبيات حافظ - « كما شَبَّبت [سورة] هود ذؤابة أحمد [النبي] »، بل يجاوزه لتذكّر معجزة القصيدة بمعجزة القرآن، فيذكر التجارب الدلالي بآيات قرآنية، من مثل: ° قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً [الإسراء/ ٨٨].. أو ° لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله [الحشر/ ٢١]. ولا غرابة - مع هذا التجارب - أن يقرن الزهاوى الشعر بالوحي، أو يصل قوافى الشعر بالإعجاز الدينى [الزهاوى/ ٧٠٤]:

رب شعـر له الملائك تعـنو
وهى لله سُـجَّـدٌ وركـوع
[الزهاوى/ ٥٩٥]

أو يقرن حافظ إبراهيم أبيات البارودى بآيات التنزيل:
وجئت بآيات من الشعر فُـصِّلَتْ
إذا ما تلوها ألقى الناس سُـجَّـداً
[حافظ ٨/ ٨٦]

لتذكّرنا دوال البيت بالكتاب الكريم الذى أحكمت آياته، ° ثم فُـصِّلَتْ من لدن حكيم خبير [هود/ ١]، ويظل أثر الشعر مقترنا بهذه القداسة التى يستمع بها الوطن إلى شعر أحمد شوقي، عند حافظ إبراهيم، وكأن هذا الوطن:
يصغى لأحمد إن شدا متـرغماً
إصغاء أمة أحمد لأذانه
[حافظ ٩١/ ١]

إن معجزة الشعر - أو القصيدة - معجزة دينية فى هذا السياق، تقترن بمعجزة الأنبياء وكتبهم، وتجاوز قدرة الإنس والجن، كى تبقى خالدة على الدهر:
تفنى النفوس وتبقى وهى ناضرة
على الدهور بقاء السـبـعة الطول
[البارودى ٣/ ٣٥]

والبيت الأخير للبارودى، لكن الدال المراءى فى نهايته ينطوى على مدلول مزدوج،

يجمع - فى إشارته - ما بين المعلقات السبع والصور السبع الطوال من القرآن الكريم^(٥٤)، فهو دال يتجاوب مع غيره من الدوال، ليصل حكمة الشعر بالكشف، ويصل حكمة الشاعر بحكمة الأنبياء، ويرد نبوة الشاعر ومعجزة القصيدة إلى تصور إسلامى متأصل، لا سبيل إلى تجاهله.

٤ - ١

ولكن ماذا يحدث عندما لا يسرى الشاعر الحكيم مع الوحي الذى تقوده «روح الحقيقة» بل يتوقف إزاء الطبيعة، يبحث عن الحقيقة فى الأرض، بعد أن حلق وراءها فى السها؟ إن الشاعر الحكيم - عندئذ - يتحول إلى بشر يخاطب بشرا، ولا يتحد بحركة العناصر الفاعلة فى الطبيعة بل يفصل عنها، يرقبها ويتأملها، بوصفها رموزا منفصلة عنه، لكنها مؤثرة فيه، ومرتبطة بنظام هو جزء منه، فيبحث فيها عن المعنى والمغزى، من حيث هى:

رموز لو استطلعت مكنون سرّها

لأبصرت مجموع الخلائق فى سطر

[البارودى ٥٤/٢]

ويروح الشاعر ويغدو كل يوم إلى هذه الرموز - فيما يقول البارودى - ليجتنى «أزاهير علم» ويفتح «أقفال رموز»، لكنه يدرك أننا:

إذا ما فتحنّا قُفْلَ رميز بدت لنا

معاريض لم تفتح بزيج ولا جبر

[البارودى ٥٧/٢]

وعندما يتحول نموذج الشاعر الحكيم - فى هذا السياق - ليفارق مجلى «الشاعر النبى» إلى مجلى «الشاعر المتأمل» تشحب صورة «الملمه» التى تناوشها الرؤيا الدينية وتحمل محلها صورة «المفكر» التى تنسرب فى دلالاتها الحكمة النظرية لرؤية دينية فى نهاية المطاف، ولا يقارب البارودى - عندئذ - بين خطوه وخطو «الخضر»، بل يقول فى تواضع الإنسان:

هذه حكمة كهل خابر
فاقتنصها فهي نعم المقتنص
[البارودي ٨٦/٢]

ولكن فى اعتداد الحكيم:
ما الناس إلا كالذى أنا عالم
قديمًا، وعلم المرء بالشئ نافع
ولست بعلام الغيوب، وإنما
أرى بلحاظ الرأى ما هو واقع
[البارودي ٢١٦/٢]

أما أحمد شوقى فإنه يقول:
«الشاعر من وقف بين الثرى والثرى، يقلب إحدى عينيه
فى الذر ويجيل أخرى فى الذرى... ويقف على النبات
وقفة الطل، ويمر بالعراء مرور الويل».
قد تذكر صورة الشاعر الذى يصف شوقى تقلب عينيه بين الذر والذرى، أو الثرى
والثرى، بصورة الشاعر التى صاغها ثيسوس Theseus، فى مسرحية شكسبير «حلم
منتصف ليلة صيف»، عندما قال^(٤٦):

«إن عين الشاعر فى جنون رهيف
تجوب ما بين السماوات والأرض،
والأرض والسماوات».

ولكن تقلب عينى الشاعر - عند شوقى - قرين التقلب العاقل لعينى حكيم،
تأمل عظمة الكون، لترى «بديع صنع البارى» وترصد «مصائر الأيام»، لتنظم الحكمة
التي تلفت الفطن، و«الشعر للحكمة - مذ كان - وطن». ولذلك لا تقترن العين
العاقلة للحكيم بذلك المس الذى يجمع بين «الشاعر» و«المجنون» و«العاشق»، هذا
المس الشكسبيرى الذى صاغه إبراهيم المازنى فى بيته^(٤٧):

ثلاثة روضهم باكر
الصب والمجنون والشاعر

بل تقتزن العين العاقلة - عند شوقى - بالحكمة الهادئة التى تجمع بين تأمل الشاعر وتفكر الفيلسوف، وتتصل بسعى كليهما لاكتشاف الحقيقة التى تكمن وراء الثريا والثرى، والحقيقة التى تحكم نظام الذر والذرى، والحقيقة التى يجدها المتأمل فى نفسه ومن حوله. ولقد كشف «بنتا عور» لصاحبه «الهدهد» الغطاء عن سبيل الوصول إلى هذه الحقيقة، عندما حدثه عن العلم الذى ليس له وطن، والحكمة التى ليس لها دار، فقال له فيما قال:

«عرفت صنوف العلم فلم أرَ كالفلسفة يأخذها المرء من نفسه، ثم من حيث التفت فرأى، وكلما قيل له فسمع، من حديث المتكلم، إن صدقا وإن كذبا؛ وصموت الناطق، إن بكامةً وإن بكما؛ ونعيم المنعم وبؤس البئيس؛ ومشية المستكبر وهذيان المهوس وعريدة السكران، ومن النمل فى مشاغلها، والنحل فى معاملها، والذر فى مستثاره، والبرق فى مستطاره، والزهر فى إقباله وإدباره، والفلك ليله ونهاره، والبحر مضطربه وقراره؛ ومن النفس إذا اعتلت وإذا صحت، وإذا طمعت وإذا قنعت، وإذا رغبت وإذا تسلت، وإذا جشأت وإذا اطمأنت، وإذا شكرت وإذا هجدت، ومن الطباع إذا امتحنت، والسرائر إذا بليت، والأهواء إذا اختبرت، مدارس لا يفرغ اللبيب منها، ودروس لا يصبر الحكيم عنها» [ص: ٨٨]

هذه الفلسفة الحكمة التى يأخذها المرء من نفسه، ومن حيث التفت فرأى، هى التى تميز الثقلب العاقل لعينى الشاعر الحكيم فى الطبيعة والإنسان، وهى التى تميز صورة الشاعر المتأمل عند شوقى، وتصل شعره بالبارودى فى الوقت الذى تميزه عنه. ولكن تتسع حدقتا المتأمل عند شوقى. وتجوب العينان ما بين السماوات والأرض، متأملتا علاقة الكائنات بمبدعها، أو علاقة الكائنات بالكائنات. ويقدر ما تتأمل العينان الطبيعة، من حيث علاقتها بمبدعها وبإنسان، تتأمل علاقة الإنسان بالإنسان، وتصل الزمان بالمكان، لترقب الإنسان فى حركته بين الماضى والحاضر والمستقبل، منقبة عن علة هذه الحركة التى ترجع كل شئ إلى مبتدى أمره ومنتهاه.

وعندما تسيطر العين الحكيمة على الشعر وتوجّه مساره، يغدو الشعر تأملا والشاعر متفلسفا، يستخلص «العبرة» ويكشف عن «الحقيقة»، ليشرح للآخرين طريقهم بما استخلص واكتشف.

ولن يقول شوقي - عندئذ - ما قاله البارودي:
سل الفلك الدوار إن كــــان ينطق
وكيف يحير القول أخرس مطبق
نسائله عن شأنه وهو صامت
ونخبر ما فى نفسه وهو مطبق
فلا سره يبدو، ولا نحن نرعى
ولا شأوه يدنو، ولا نحن نلحق
[٣٥١ / ٢]

بل يقول:
تلك الطبيعة قف بنا يا سارى
حتى أريك بديع صنع البارى
الأرض حولك والسماء اهتزتا
لروائع الآيات والآثار
من كل ناطقة الجلال، كأنها
أم الكتاب على لسان القارى
دلت على ملك الملوك، فلم تدع
لأدلة الفقهاء والأحبار
من شك فيه فنظرة فى صنع
تحو أثيم الشك والإنكار
[٣٦ / ٢]

فيؤسس - بذلك - عنصرا دالا، يتكرر فى بيتى حافظ:
إنما الشـمس ومـا فى آيها
من معان لمعت للعارفين

حكمة بالغسة قد مثلت
قدرة الله لقوم غافلين
[١ / ١٩٦]

مثلا يتكرر فى بيتى الزهاوى:
ما فى الطبيعة أرضها وسمائها
غير الطبيعة ما يضر وينفع
هى مظهر لله جل جلاله
والله تطلبه العقول فتراجع
[ص: ٤٩٨]

ويتكرر - أخيرا - فى بيت الرصافى:
مشاهد فى تلك الرى ومناظر
تجلت على أطرافها قدرة البارى
[١ / ٢٦٣]

ويغدو الشعر «مرآة بها صور الطبيعة تظهر» فيما يقول الزهاوى [ص: ٢٧١].
ولكن تكشف المرأة عن المغزى الدينى للكون، فكأنها «سفر قديم ذو فصول، والكائنات
السطور» [الزهاوى: ٧٢١]. ويرتبط تأمل الشاعر الحكيم - فى هذا السياق - بقراءة
كتاب الطبيعة، والتطلع فى مرآتها، لتعرف ما فى سطور هذا الكتاب من الحكمة، وما
ينعكس على صقال هذه المرأة من المغزى، ولماذا لا نقول مع الزهاوى:

إن هذا الوجود سر تفشى
فى سماء وسبعة الأرجاء
ولعل الحكيم يقرأ فيها
من مراد الحقيقة الخرساء
كلمات، وقد تكون رموزا
كتبت فى صحيفة زرقاء

أعين الجاهلين مهما تساوت
لا تراها كأعين العلماء
[ص: ١٤٨]

٤ - ٢

والحكمة التى تنطوى عليها سطور هذا الكتاب قرينة المغزى الذى ينعكس فى المرأة، إنها حكمة من طراز متميز، تلفتنا إلى كون محكم، تشير عناصره إلى صانع مطلق، نسق هذا الكون فى أبدع نظام ممكن. وتوازي الطبيعة الإنسان فى هذا الكون، ولكن لتتصف الأولى بالثبات، ويتصف الثانى بالتغير، فعلاقة الطبيعة بالدهر علاقة الثابت بالثابت، أما علاقة الإنسان به فهى علاقة الزائل بالدائم. وينطوى ثبات الطبيعة على مغزى دينى. فى هذا التقابل. هو «عبرة» تغدو معها الطبيعة مظهرا من مظاهر الخالق، فهى على عكس الإنسان:

ليست بحادثة ولكن صورة

قدمت كمبدءها فجّل المبدع

[الزهاوى: ٤٩٨]

هذه الطبيعة (القديمة) باقية، فى مقابل الإنسان (الحادث) الذى يزول، ولذلك يصمت الإنسان فى النهاية، ويتكلم الحجر فيما يقول شوقى [شوقيات ٦٤/٢].

وتبدو عناصر الطبيعة تمثيلات أزلية، فى هذا التقابل، يوازي ثباتها ثبات الدهر. وتكشف دلالاتها عن ضالة عالم الإنسان وسرعة فئائه وتغيره. هكذا تحفظ «الشمس» - «أخت يوشع» عند أحمد شوقى - أحاديث القرون، فهى «من يروى الأخبار طراً» [شوقيات ٢٦٦/١]، وتبقى رغم فناء الإنسان ومصارع الدول:

من النار، لكن أطرافها

تدور بياقوتة لن تبديد

من النار، لكن أنواعها

إلهية زُينت للعبيد

هى الشمس، كانت كما شاءها

محات القديم، حياة الجديد

[شوقيات ٣١/٢]

وتقترن «الشمس» بقسيمها «الهلال»، فى هذا السياق، ذلك الذى يتصف مثلها

بالقدم والثبات:

أضواء لآدم هذا الهلال

فكيف تقول: الهلال الوليد؟

نعدُّ عليه الزمان القريب

ويحصى علينا الزمان البعيد

على صفحتيه حديث القرى

وأيام عاد ودنيا ثمود

وطيبة أهلة بالملك

وطيبة مقفرة بالصعيد

يزول ببعض سنه الصفا

ويبقى بعض سنه الحديد

ومن عجب وهو جدد الليالى

يبعد الليالى فيما يبعد

[شوقيات ٢٩/٢ - ٣٠]

ويصل هذا السياق بين «الشمس» و«الهلال» - فى قصائد شوقى - وبين

«النيل»، ذلك الذى لا ندرى من «أى عهدٍ فى القرى يتدفق»، وذلك الذى أخلق

«راووق الدهور» ولم تزل به «حماة، كالمسك لا تتروق» [شوقيات ٦٥/٢ - ٦٦].

إن العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة - «الشمس» و«الهلال» و«النيل» كأمثلة -

هى العلاقة بين عناصر الطبيعة الثابتة الأزلية، من حيث هى «صورة قدمت كمبدعها»

فى مقابل الإنسان الحادث الذى لا يعرف سوى «الزمان القريب». ولذلك تبدو حياة

الإنسان - فى تأمل شوقى - قرينة حلم سريع الزوال، خاطف كالبرق، عارٍ كالطيف،

واه كحبل الوريد، قصير كالدقائق والثوانى^(٤٨).

ويصل هذا البعد الدلالي بين شعر شوقي وشعر سلفه البارودي ومعاصره الزهاوى^(٤٩) ليتأكد قصر الحياة الإنسانية، فى مقابل الامتداد اللانهائى للطبيعة. ويبدو الزمان الإنسانى زمانا قريبا، متغيرا، سريع الخطى، فى مقابل زمان الطبيعة، البعيد، والثابت الباقي. وإذا كانت حياة الإنسان فى هذا التقابل «سنة من كرى وطيف أمان» - فيما يقول شعر شوقي [شوقيات ٤٩/٢] - فإن هذه السنة سرعان ما تنتهى، لتخلفها الحقيقة التى يتبدد على وقعها الطيف، وتذوب تحت شمس صحوها أضغاث الحلم القصير، فلا يبقى ثابتا سوى عناصر الطبيعة التى تعلو الإنسان بانتظامها الأزلّى، وإطارها الدائم، ومغزاها الذى يدل على بديع صنع البارى فى الكون المحكم الذى نعيش فيه.

وتتحرك عناصر الطبيعة حركة مطردة فى زمان هذا الكون المحكم. تخضع لنواميس ثابتة. وتعكس قوانين دائمة. وأهم ما يلفت الانتباه فى هذه الحركة دورتها المنتظمة التى تتكرر معها الحركة، متعاقبة تعاقب الليل والنهار، متتابعة تتابع الغروب والشروق، متوالية توالى الخريف والربيع. ولا يبدو جديدا، مع هذه الحركة، سوى تجلياتها المتغيرة، التى تتقلب من حال إلى حال، تقلب النجم ما بين الظهور والغياب، أو تقلب الزرع ما بين النماء والذبول. ولكن تعود التجليات المتغيرة إلى عليّة الحركة نفسها، فتتعاقب العناصر والظواهر، على نحو يؤكد أن:

الكون شتى ثابت

والخادثات به تطوف

[الزهاوى، ص: ٣٨]

ويفرض هذا الثبات الكونى صورته على العناصر والظواهر، فيتجلى تكرارا منتظما فى دورة الفلك، وحركة النجم، وتتابع الليل والنهار، وظهور الشمس بالنماء، وغروبها المقترن بالذبول، فنقرأ فى شعر البارودي:

فلك يدور، وأنجم لا تأتلى

تبدو وتغرب فى فضاء أقتم

[٥٠٢/٣]

نهـار و لـيل يدأبان، وأنـجـم
تغيب إلى مـيقاتها ثم تشرق
[٣٥٣ / ٢]

تغيب الشمس، ثم تعود فينا
وتذوى، ثم تضر البقول
طبائع لا تغيب مـرددات
كما تعرى وتشتمل الحقول
[٢٠٢ / ٣]

ويؤكد هذا التكرار أن حركة كل شئ في الكون ثابتة ثبات محيط الدائرة، منتظمة
انتظام حركة «الدولاب». هذا الانتظام الثابت لحركة الدائرة أو «الدولاب» هو الذى
يحكم حركة الأرض حول الشمس، وهو الذى يحكم حركة القمر حول الأرض، بل يحكم
حركة الأكوان كلها، فنقرأ فى شعر الزهاوى:

وهكذا الأرض حول الشمس دائرة
كما يدور حوالى أرضنا القمر
[ص: ٦٠]

تدور حول أمها
ذكاء كالمتبع
[ص: ٦٣]

والأرض بنت الشمس تـلـى
زمت أمها جرياً وتـخـدـى
وتدور فى أطرافها
مشدودة بالجذب شـدا
فتطوف مثل فراشة
لاقت بجناح الليل وقـدا
ويدور محورها توجّه
نحو نور الشمس خـدا
[ص: ٣٧]

إنها أكوان تدور على نفسها

دور الـرحى مـسرعات

[ص: ٦٨٦]

أما الزمان فإن في دورانه

ما يربط الأزال بالآباد

[ص: ٥٢٦]

إن ناموس الدور أشمل نامو

س وإن لم يرق هناك فـريقا

[ص: ٥٣٨]

وإذا كان كل شئ يدور في الكون المحكم الذي نعيش فيه، فليس هناك شئ ثابت

سوى مبدأ الحركة نفسه، في تعاقبها المنتظم، وتجلياتها التي تمتد بين السماء والأرض،
والآزال والآباد، وتكرارها الذي لا يظل مترددا في الطبائع الإنسانية. والأساس في
ذلك كله مبدأ آخر مؤداه:

ما في قوى الإنسان أو تركيبه

شئ إلى غير الطبيعة ينتمي

[الزهاوى، ص: ٢٤٠]

وكما ينسرب هذا المبدأ في ظواهر الطبيعة، ينسرب في حياة الإنسان؛ فيضمهما

معا، ليجعل منهما بعض تجليات «الفلك الدوار»، في حركته الكونية المنتظمة، وفي
دورانه الذي يصل بين الأرض والشمس والنجوم والأقمار، وفي تكراره الذي يجاور بين
تقلب حياة الكائنات وتقلب فصول الطبيعة.

وعندما يتساءل الرصافي في هذا السياق قائلا:

سل الفلك الدوآر عن حركاته

وهل هو فيها دائر باختيـاره؟

[١ / ١٠٥]

فإنه يكرر التساؤل الذي طرحه البارودي من قبل:

سل الفلك الدّوّار إن كــــــان ينطق
وكيف يحير القول أخرس مطبق؟
[٣٥١ / ٢]

ويعبد العنصر الدلالي نفسه الذى تكرر فى تساؤل حافظ:
سل الفلك الدوار هل لاح كــــــوكب
على مثل هذا العرش أو راح كوكب؟
[١٢/١]

ويرتبط التكرار - كالإعادة - بتقاليد أسلوبية تصل بين شعراء الإحياء، وتؤسس ثوابت متكررة، ولكن الثوابت المتكررة نفسها تنبئ عن رؤية تنطوى عليها، وتشى بمنظور متأصل، تنسرب عناصره فى قصائد متباينة، تتصل فيما بينها، على أساس من هذه الرؤية القارة فى أعماق القصائد.

ولعل أهم الثوابت الأسلوبية - فى هذا السياق - التضاد، ذلك الذى يكشف عن عنصرين متقابلين، ينطوى تقابلهما على مغزى دال، إنه التضاد الذى يتواجه فيه الليل والنهار، الغروب والشروق، الخريف الربيع، الموت والحياة. قد تقع المواجهة نفسها على مستوى التزامن، حيث يتجاور النقيضان فى الآن، تجاور الخير والشر فى الإنسان، أو تجاور الموت والحياة فى الكون، ولكن يتم التركيز على مستوى التعاقب، فيتكرر النقيضان متتابعين عبر الزمن، كأنهما مظهر آخر لتكرار حركة الكون التى تخضع لناموس الدور.

وإذا كان «ناموس الدور» يعنى حركة متكررة - فى هذا السياق - يدور بها «الفلك الدوّار» حول نفسه، أو حول غيره، فإن التكرار الدائرى الثابت لهذه الحركة يعنى تعاقبها عبر نقاط، يشكل تقابلها الرأسى أو الأفقى تضادا أساسيا، هو مظهر من مظاهر الحركة نفسها فى دورتها التى يعقب فيها الليل النهار ويقابله، وفى دورتها التى تغيب فيها الشمس لتعود مشرقة، فيتضاد غروبها مع شروقها، فنقرأ فى شعر الرصافى:

وهكذا الظلمة تتلو الضياء
والضوء للظلمة يستتبع

ونحن فسى ذاك وفسى هـ هذه
بالنوم واليقظة نستمتع
[٦١/١]

فلك دائر على الشمس، طورا
فى اقتراب، وتارة فى ابتعاد
[٤٨ / ١]

هكذا دار دائر الكون، من حـ
ث انتهى عاد راجعا للمبادى
[٥٨/١]

على هذا النحو، تتعاقب حركة «الفلك الدوار» بين نقيضين متقابلين، تنطوى عليها استدارة «الدائرة» أو «الدولاب»، فتعاقب ظواهر الطبيعة نفسها، ما بين الليل والنهار، الغروب والشروق، الخريف والربيع، الذبول والنماء. وتظل حركة الزمان الأبدى لهذا «الفلك الدوار» حركة دائرية، ولكنها تظل - مع ذلك - حركة يتعاقب فيها النقيضان، تعاقب دورة الشمس ما بين ظهورها وخفائها، وتعاقب دورة الزرع ما بين ذبوله وخضرته.

وإذا تأملنا الإنسان، من حيث علاقته بالطبيعة، على أساس من تجاورهما الذى يخضع لناموس الدور، أو حركة «الفلك الدوار»، واجهنا التكرار الدائرى لحياة الإنسان فى الطبيعة من ناحية، وتعاقب هذا التكرار ما بين نقيضين متقابلين من ناحية ثانية. ويقترن الدهر - فى هذا السياق - بالأيام والحياة والدنيا والناس، ولكنه الاقتران الذى يشى بسطوة العلة المطلقة التى تنطوى عليها الحركة الدائرة بالإنسان بين نقيضين، هما: الميلاد والموت، البقاء والزوال، السعادة والشقاء، النعيم والبؤس، الضحك والبكاء، الارتفاع والانخفاض، الرجاء واليأس، الغدو والرواح، الأمن والخوف. ونواجه هذه الأبيات الدالة للبارودى وشوقى والزهاوى على السواء:

والدهر أيام تبـيد صـروفـها
وتشـيد، فـهى هـوامـ وبـوانى
[البارودى ١٤٣/٤]

ألا إنما الأيام دولاب خـدعة
تدور على أن ليس من ظمأ تروى
فبينما ترى تعلو على النجم رفعة
بمن كان يهواها إذ انقلب تهورى
[البارودي ٢٠٨/٤]

هكذا الدهر: حـالة ثم ضـد
مـا لحـال مع الزمـان دوام
[شوقيات ٢٤١/١]

قلّب الدنيا تجدها قسما
صرّفت من أنعم أو أبـؤس
وانظر الناس تجدد من سلمـا
من سهام الدهر شجته القيسى
[شوقيات ١٧٢/٢]

إن الحياة سعادة وشقة
يتعاقبان، وضحكة وبكاء
فى قلب من يحيا على ضحك به
يأس يخيم تارة ورجاء
ليليل صبح سوف يسفر باديا
بعد الظلام وللنهـار مسـاء
[الزهاوى، ص: ٤٦]

وكما يصل «التضاد» بين الإنسان والطبيعة يجاور بين موته وذبول نباتها، ودورة حياته ودورة كواكبها، مثلما يجاور بين سعادته ودورة الفلك الدوكر بالسعد، أو بين شقائه ودورة الفلك الدوار بالنحس. ولذلك تتجاوب الدلالة الدائرية لهذا «الفلك» فى أبيات البارودي:

فلک، لا یزال یجری علی النـا
س بضـدین، من عـلا وهـوان
فـهـو طـورا یـکـون کـالـوالـد الـبـر
ر، وطـورا کـالـناقم الغـضـبان
لـیس یُبـقی عـلی ولـیـد، ولا کـهـ
ل، ولا سـوـقـة، ولا سـلـطـان
[١٠٨/٤]

مع الدلالة الدائرية نفسها لـ «الفلک» فی بیـتی شوقی:
منـع الـلُبـث وإن طال المـدـی
فلک ما لعصاه مستقر
دائر الدولاب بالناس، علی
جانبیه المرتقى والمنحدر
[١٦١ / ٢]

ویؤکد التجاوب ثبات عناصر الرؤية الحکمیة التی تصل بین شوقی والبارودی.
ولکن ینطوی التجاوب علی منظور متمیز، یدو معه التضاد فی حیاة الإنسان مجلی
للتضاد فی عناصر الـکـون، وعلی نحو ینفی - ضمنا علی الأقل - الإرادة الحرة
للإنسان إزاء سطوة الفلک الدوار فی قلبه بین المرتقى والمنحدر، وتبدله بین حالی
الرحمة والغضب. إن تقلب الحیاة الإنسانية بین وجهی التضاد، وتقلب حالیه، تکرار
محدود فی الزمان الإنسانی القریب لنقاط التضاد الأوسع فی زمان الدائرة المطلق
للکون. وكما ینعکس التکرار المطلق علی التکرار المحدود، یتجاور الإنسان والطبیعة،
ضمن حركة الأرض، فی رواحها وغدوها، وکونها وفسادها، فنقرأ للزهاوی:

إنما الأرض وهی ما نحن نسعی
فـوقـه بـین رائـح أو غـادی
کـوکـب مـظـلم یطوف من الشـمـم
س حـثـیثـا بکـوکـب وقـاد
وعلی وجـهـها نـهـار ولـیـل
فـهـی لا تـسـتـغـنی عـن الأضـداد

عالم يختفى وآخر يبـدو
والذى يختفى عتـاد البـادى
وفسـاد يجيئ من بعـد كـون
ثم كـون يجيئ بعـد فسـاد
[ص: ٥٩٩-٦٠٠]

٤ - ٣

قد لا يبقى شئ على حاله فى هذه الحركة الدائرية للأرض، بين نقيضين، ولكن من الواضح أن كل نقيض يفضى إلى نقيضه، مثلما تفضى النقاط الواقعة على محيط الدائرة إلى ما يتلوها أو يقابلها. وكل نهاية تفضى إلى بداية متكررة فى هذا السياق، مثلما يفضى الغروب إلى الشروق، أو يمثل الذبول النقطة التى تعقبها نقطة النماء المجاورة أو المضادة على محيط الدائرة نفسه. ولذلك يقترن تشبيه الحركة الدائرية - التى تدور معها مصائر البشر بين نقيضين - بحركة «الدولاب»، تلك الآلة الدائرية الشكل والحركة، تدور على محور ثابت، لتسقى الماء، أو ترفع الأثقال، مكررة تعاقبها على النقاط نفسها، فتعلو بالإنسان إلى النجم، ثم تهوى به إلى القاع، دون أن تروى ظمأه فيما يقول البارودى، أو تدور بالإنسان فى دورتها بين المرتقى والمنحدر فيما يقول شوقى.

ويقترن تشبيه هذه الحركة الدائرية - بالمثل - بحركة عقارب الساعة، تلك التى يتكرر تعاقبها على أرقام متتابعة، فتخلف رقما إلى آخر غيره، لكنها تعود إلى الرقم الأول، فتكرره كما يكرر الشروق ضياءه، أو يكرر الموت حضوره. ولا يقتصر الأمر، فى التشبيه الأخير، على بيت شوقى:

دقات قلب المرء قـائـلة له

إن الحـيـاة دقـائق وثـوانى

[١٥٨ / ٣]

بل يتجاوزه ليغدو التكرار دالا؛ فيقترن التضاد بين جانبي «الدولاب» - المرتقى والمنحدر - بحركة دائرية ماثلة، هى حركة «عقارب ساعة»:

يدق بمطرقتيها القضا

وتجري المقادير فى اللولب

[١٤٨ / ٢]

وكما تؤكد حركة «عقارب الساعة» الانتظام المحكم لحركة الدائرة أو «الدولاب» فى هذا السياق، تؤكد الحركة قصر «الزمان القريب» الذى يعيش فيه الإنسان بالقياس إلى «الزمان البعيد» الذى تقترن به عناصر الطبيعة. ولكن تظل الحركة فى «الزمان القريب». صدى، أو مجلى متكررا للحركة نفسها فى «الزمان البعيد». ولذلك تقترن «حركات الساعة» بحركات الدهر. وتذكر «الساعة» التى صنعها الإنسان بالمبدأ الأزلئ الذى يحكم حياته وحياة الطبيعة على السواء:

جرت حركات الدهر فى ضرباتها

وبانت مواقيت الورى بعماها

على وجهها خُطت علامت تهتدى

بها الناس فى أوقاتها لمنها

مشت بين آفات الزمان تقيسه

وما هو إلا مشيها وخطها

[الرصافى ١/٦٤٥-٦٤٦]

وبمثل هذه التشبيهات تتأكد الدورة الأبدية التى يعود فيها كل شئ نحو بدئه، ولكن تعود دوال «الفلك الدوار» إلى الظهور، فتقترن حركته بحركة دورة الدهر التى تصل بين حياة الإنسان والطبيعة فى شعر شوقى، فتوازى الأولى الثانية وتماثلها، ليدور الدهر - بالإنسان - عبر نقاط أربع، كأنها الفصول الأربعة للطبيعة:

هو الدهر: ميلاد، فشغل فمأتم

فذكر كما أبقى الصدى ذاهب الصوت

[٤١/٣]

وتنسرب هذه الدورة فى كل شئ، لتشمل بانتظامها الحب الذى يدور كذلك عبر سبع فواصل، كأنها دورة أيام الأسبوع، التى تنتهى لتبدأ من جديد: نظرة، فابتنسامة، فسلام فكلام، فمروع، فلقاء

فَنَفْـَـراق يَكُون فـِـيهِ دَواء
أَوْ فَنَفْـَـراق يَكُون مِنْهُ الدَّواء
[١١٢/٢]

فتتحول نهاية الحب إلى بداية للدورة نفسها التى تصل بين حركة «الفلك الدوار»، وحركة «الدهر»، وتقلب عواطف الإنسان.

وليس هناك شئ جديد بالمعنى الحقيقى للجدّة مع هذه الدورة الأبدية. إن الجديد نسخ لقديم سابق عليه، وتعاقب جانب من الحركة الدائرية نفسها بين المرتقى والمنحدر، أو العلا والهوان. والثبات هو الخاصية المؤكدة لهذه الحركة، أما التغير فهو مجرد عرض، يخفى تحته الجوهر الدائم للثبات؛ فهو - أى التغير - مجرد جانب من دورة، تتصل نهايتها ببدايتها، ليكرر فيها النقيض نفسه، مثلما تتكرر العناصر والفصول والأيام؛ ويتعاقب فيها التضاد، مثلما يتعاقب الشروق والغروب، والميلاد والموت، والنماء والذبول.

وليس هناك سابق أو مسبوق بالمعنى الحقيقي فى هذه الحركة؛ فالسابق مسبوق، والمسبوق سابق فى الوقت نفسه، كلاهما ثابت فى مكانه، على جوانب «الدولاب»، أو محيط الدائرة، أو جوانب «الساعة» التى تمر عليها «العقارب» نفسها لتشير إلى حركة «الدهر» الذى يدور مع «الفلك الدوار»:

وإذا كان الدهر ذا دوران

لم تكن سابقا ولا مسبوقا

[الزهاوی، ص: ۵۳۸]

ويقترن الثبات بالتكرار، في هذا السياق، حيث تتكرر الأشياء والأحداث في حياة الإنسان تكرار الظواهر والعناصر في حياة الطبيعة. والنتيجة الواضحة للتكرار هي التشابه الذي يدنو بالتمثالات إلى حال من الاتحاد، فيختفى التغير تحت وطأة التطابق، وتتجاوب دلالة أبيات الزهاوى - في هذا السياق - مع أبيات شوقي، خصوصا حين يقول الأول:

لعمرك قد تشابهت الليالي

فَمَا فِي عَوْدِهَا شَيْءٌ جَدِيدٌ

نهار بعده يأتى نهار
وليل كلما ولّى يعـــود
[ص: ٣٨]

خلت الدهور ومـرت الأعصار
والليل ليل والنهار نهار
للأرض أدوار ولست بمعارف
حتى متى تتعاقب الأدوار
[ص: ٤٤]

ويقول الثانى:

سنون تعاد، ودهر يُعيد
لعمرك ما فى الليالى جديد
[٢ / ٢٩]

أناس كما تدرى، ودنيا بحالها
ودهر رضى تارة وعـــسير
وأحوال خلق غابر متجدد
تشابه فيها أول وأخير
تمر تباعا فى الحياة كأنها
ملاعب لا ترخى لهن ســـتور
[٣ / ٨٢]

ولكن يلفتنا بيت شوقى الأخير إلى تشبيه آخر دال، يصل بين حياة البشر الثابتة و«المسرحية» أو «الرواية» التى تتكرر فصولها وأحداثها إلى ما لا نهاية، فيلفتنا - بتكراره - إلى مجلى آخر لحركة «عقارب الساعة»، أو «الدولاب»، أو «الفلك الدوار». وتبدو الحياة - فى هذا المجلى - أشبه بمسرحية ثابتة، لا يرخى لها ستار. الأدوار فيها محددة سلفا، والأحداث متكررة أبدا، ولا جديد فيها سوى الممثلين يؤدون الأدوار نفسها، ولكن تدرك النهاية الممثلين، وتبقى الأدوار على حالها، ليؤديها غيرهم إلى حين:

إنما العالم الذى منه جئنا
ملعبٌ لا ينوع التمشيلا
[الشوقيات ١٣٤/٣]

ولكن هذا العالم - الذى منه جئنا - ليس عالما عقيما، خاليا من المعنى أو المغزى، كما يوحى التشبيه نفسه فى سياقات أدبية مغايرة، تنطوى على رؤى مخالفة لرؤية الشعر الإحيائي، إن هذا العالم لا ينطوى - فيما يصوره تجاوب سياقات الشعر الإحيائي - على ما يشبه - مثلا - تلك الحياة التى وصفها «مكبث» - فى مسرحية شكسبير المعروفة - بأنها^(٥٠):

«ظل يتحرك، وممثل بائس،
يقضى ساعته فوق خشبة المسرح مزهوا مهتاجا،
ثم يختفى إلى الأبد،
فهى حكاية يرويها أبله، كلها صخب وعنف
لا معنى لها».

قد يؤدى «الممثل البائس» دوره «مزهوا»، ثم يختفى، فى السياقات الإحيائية للتشبيه، ولكنه لا يختفى إلى الأبد. وأهم من ذلك أن «الحكاية» نفسها لا يرويها «أبله»، بل يرويها حكيم عاقل:

ينطوق عن فطنة لها حِكمُ
تبرئ قلبَ الجـهـول من وصـبـه
[الرصافى ٦٩٩/١]

ويكشف هذا الحكيم العاقل عن «بديع صنع البارى»، فيكشف عن «عبرة» هذا العالم الذى منه جئنا، حيث يشير كل مصنوع إلى صانعه، ويدل كل معلول على علته. ولقد قال البارودى:

ما خلق الله السورى باطلا
ليرتعوا بين البوادى سدى
[٢٧٣ / ١]

وقال الزهاوى:

وإن الطَّبِيعَةَ فِي سَيْرِهَا
لَهَا سَنَنٌ عَنْهَا حَوِيلٌ
[ص: ٤٨١]

وقال الرصافي:
وقد برأ الله العوالم كلها
دوائر فيهما حار من ظل فاكرا
ترى كل شيء عائدنا نحو بدئه
إذا نحن حكّنا النهى والبصائر
[٧٦٤/١]

ولذلك يتحرك كل شيء في «هذا العالم الذي منه جئنا» حركة فيها «أثر القصد والساد» كما يقول الزهاوي [ص: ٦٧٤]. ولكنها حركة بين نقيضين، في مسرحية أو رواية متكررة، لا تتغير عبرتها، ولا تتغير أحداثها، أو يتغير التضاد بين بدايتها ونهايتها، حتى لو تغير الممثلون العابرون فيها؛ فالثبات - في هذه المسرحية أو الرواية - قرين العبرة المتكررة التي ينطوي عليها بيت شوقي:
بطل المـوت في الرواية ركن
بنيت منه هيكلًا وفصولًا
[١٣٤/٣]

وأبيات الرصافي:
أرى كل حي في الحياة ممثلاً
رواية رؤيا في كتاب المقادير
رواية رؤيا قد جرت في ديارنا
وقائعها حتى انتهت في المقابر
لقد قدم الموت الحياة أمامه
نذيراً، ومن ينذر فلـيس بغادر
[٥٢٧/١]

وإذا كانت هذه «العبرة» تؤكد أن حياة الإنسان وإرادته «في قبضة مدبر الكائنات

ومصرف الحادثات... الذى أبدع الأشياء على وفق حكمته»، فإن هذه «العبرة» تعلم الإنسان التواضع، فيعرف «كيف يحتقر الدنيا ويحترم الدين جميعا» فيما يقول شوقى [٥٥/٢]، أو يعرف أن «سنة الله ما لها تبديل» فيما يقول الزهاوى [ص ٣٠٠]:

فلا ملام على ما كان من حدث
فكلنا بيد الأقدار مرتهن
فيما يقول البارودى [٣٧ / ٤].

وليس فى الإمكان عند النهى
أبدع مما خلق المبدع
فيما يقول الرصافى [٦٧/١].

٥ - ١

هذه العبرة التبريرية التى تعلم الإنسان التواضع دال يشير إلى مدلول، يتكرر ملحا، كلما مضينا مع حركة هذه الدائرة الكونية الثابتة، وتجلياتها المتباينة فى سياقات الشعور الإحيائى. ويتكشف هذا المدلول عندما نلاحظ أن عينى الحكيم الإحيائى تركزان - فى حركة الدائرة - على الجانب السالب من حاضر يمثل المنحدر، ويقترن بالثبات، ويرادف «الذبول» و«الغروب» و«الموت»، فى مقابل جانب آخر موجب، يبدو غائبا، مقترنا بالماضى، لكنه يمثل «الارتفاع»، ويرادف «النماء» و«الشروق» و«الميلاد».

والثبات نقيض الحركة، ولكنه - فى الوقت نفسه - قرين هذا التكرار الملح لحركة الدائرة على نقطة بعينها، تلتصق فيها حركة «الفلك الدوار» بالنحس وليس السعد. ويبدو الأمر كما لو كانت عين الحكيم الإحيائى منجذبة إلى هذه النقطة فى الحاضر، تتباعد عنها لتعود إليها، وتفرّ منها لكنها تراها فيما حولها.

وبين الثبات والسلب يدور كل شئ مكررا نفسه فى الحاضر، فتثقل وطأة الثبات لتبدو قرينة سجن ينفى الحركة، وتثقل وطأة السلب فتبدو قرينة «دهر» يطيح بالأمن والأمل، وتبدو «الحياة»، أو «الدنيا»، قرينة «أفعى» قاتلة أو «سراب» خادع؛ فهى

«عالم قلب» وعمران «وشيك خراب». ونقرأ فى شعر شوقى:

أخا الدنيا أرى دنياك أفعى
تبدل كل أونة إهابا
ومن عجب تشب عاشقها
وتفنيهم وما برحت كعابا
[٦٩/١]

ومن تضحك الدنيا إليه فيفتراً
يمت كقتيل الغيد بالبسمات
[١٠٠/١]

وما الحياة إذا أظمت، وإن خدعت
إلا سراب على صحراء يلتهم
[١٥٧/١]

سماؤك يا دنيا خداعُ سراب
وأرضك عـمـرـانُ وشيكُ خراب
[٢٩/٣]

عالم قلب، وأحلام خلق
تتبارى غباوة وفطانة
[٢٥٢/١]

لبست هذه الحياة علينا
عالم الشر وحشه وأنامه
[٨٧/٢]

ويدور زمان «الحياة» أو «الدنيا» بالإنسان فيما يشبه حركة المسرحية المتكررة، أو الساعة، أو الدولاب، ولكن تنغلق الحركة على نفسها فى تكرارها السالب، فتتحول الحركة إلى سجن، تنغلق الحياة معه على نفسها، وتضيق «الدنيا» فيه على الإنسان، وتغدو حركته مقيدة، مرسومة سلفا، محكومة بإرادة مطلقة، لا قدرة لأحد على مواجهتها. قد يتسع هذا السجن ليشمل كل ما فى الوجود، فيقول الزهاوى:

كل ما فى الوجود فهو لعمرى
من نواميس الكون فى أصفاد
[ص: ٦٠٠]

وقد يضيق هذا السجن ليقصر على الإنسان، فيقول البارودى:
فكيف ترانا صانعين، وكلنا
بقارورة صماء، والباب مقفل؟
[١٨٩/٣]

ولكن يتجاوب السجن العام - رغم رحابته - مع السجن الخاص - رغم ضيقه -
ليصبح الإنسان نفسه «أسيرا للقدر»، «مرتھنا بيد الأيام»، «رھين حوادث تودى
بجذته»، لا إرادة له فى مواجهة حركة «الدھر» التى تتقلب من الضد إلى الضد،
وتتريص بهذا «الممثل البائس» فى كل خطوة يخطوها، وتتكرر هذه الصور الالفتة فى
شعر البارودى:

إن الحـياة وإن طالـت إلى أمد
والدھر قـرحان لا يبقـى ولا يذر
لا يأمن الصامت المعصوم صولته
ولا يدوم عليه الناطق البـذر
[١٢٧/٢]

والدھر كالبـحر لا ينفك ذا كدر
وإنما صـفوه بين الـورى لمع
[٣٦٣/٢]

كذلك الدھر ملاق خلـوب
يغرّ أخا الطمـاعة بالكـذاب
فلا تركن إليه، فكل شئ
تراه به يئول إلى ذهاب
[١٠٣/١]

ألا إنما هذى الليالى عـقـارـية

تدبّ، وهذا الدهر ذئب مـخـادع

[٢١٤/٢]

وما الدهر إلا مستعد لوثبة

فحذرك منه فهو غضبان مطرق

[٣٥٧/٢]

والدهر للإنسان يوما آكـلـل

وكل شئ فى الزمان بـاطـل

[١٨٢/٣]

فما الدهر إلا نابـل، ذو مكيـدة

إذا نزعت كـفّاه فى القوس لم يشو

[٢٠٧/٤]

والدهر مـصـدر عبـرة لو أنـنا

نتلو سـجـل الغـدر من آثامه

[٥٧٧ / ٣]

ولا يتقلب «الدهر» من حال إلى حال فى هذا السياق، بل يثبت على حال واحد،

فى حاضر يضيق كالسجن، ودنيا تبدو كالأفعى أو السراب. ويقترن «الدهر»

بتشبيهات لافتة فى حالة الثابت، تنطوى كلها على دلالة متجاوبة العناصر، تقترن

بالفتك والتدمير، مثلما تقترن بالمخادعة والمخاتلة. وكما تنطوى هذه الدلالة على

«عبرة» مصدرها الدهر، تؤكد هذه الدلالة ضيق السجن على الفريسة، وسطوة القوة

القاهرة التى تواجهها الفريسة فى حاضر يتناوشه الخطر من كل جانب.

قد يبرر البارودى هذا الإلحاح السالب على الدهر، ليفر من بعض المزالق الدينية،

فيقول فى مقدمة ديوانه:

«وقد يقف الناظر فى ديوانى هذا على أبيات قلتها فى

شكوى الزمان، فيظن بى سوءا من غير روية يُجِيلُها، ولا

عِذْرَةً يستبينها، فيأنى إن ذكرت الدهر فيأما أقصد به

العالم الأرضى لكونه فيه، من قبيل ذكر الشئ باسم غيره
لمجاورته إياه، كقوله تعالى: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾ أى أهل
القرية». [٥٩/١].

ولكن التبرير نفسه ينطوى على دلالة لافتة، تتجاوب مع تكرار دوال «الدهر»
الطاغى القاهر، وسوء الظن بالزمان والشكوى منه فى شعر الرصافى والزهاوى وشوقى
وحافظ على السواء. إنه التجاوب الذى يصل بين «الدنيا - الأفعى» و«الحياة -
السراب» و«الكون المكبل فى أصفاد» من ناحية، والإنسان الذى ينغلق عليه الحاضر
كأنه «قارورة صماء» من ناحية ثانية. وكما يكشف هذا التجاوب عن حاضر سالب
يجذب سلبه عين الحكيم الإحيائى، تثبت العلاقة - فى هذا الحاضر - بين الدهر
والإنسان، لينغلق الزمان كالدائرة، وينغلق المكان كالسجن، فلا يبدو ثمة أمل سوى
تقبل السجن، وتقبل هبوط دولاب الزمان نحو منحدره.

وتبدو العلاقة لافتة بين «الدهر» و«القضاء» و«القدر» فى هذا السياق. وإذا
كان الدهر أشبه بقوة سمرمية طاغية تتحكم فى المصائر، فإن القضاء والقدر أشبه
بالمسار المحتوم الذى تفرضه هذه القوة، وتتجلى «يد الزمان» - فى هذا السياق -
بوصفها أداة الدهر التى تقود الإنسان كما تُقاد الدابة، نحو غاية علمها عند صاحب
الدهر وليس الإنسان:

والمرء طرُوع يد الزمــــان يقــــوده

قود الجنيب لغــــاية لم تعلم

[البارودى ٥٠٢/٣]

نظن بأننا قــــادرون وإنــــنا

نقاد كــــما قيــــد الجنيب ونصحب

[البارودى ١٠٣/٨]

ولا تختلف هذه العلاقة الثابتة بين «الدهر» و«الإنسان»، فى شعر شوقى، عما
هى عليه فى شعر البارودى؛ إذ تأخذ - عند الثانى - صورة العلاقة بين الراعى الحازم
- البقظ - والقطيع العاجز الغافل. قد تتأبى بعض حملان القطيع على النظام، أو
يخرج بعضها على المسار، ولكن هراوة الراعى لا تلبث أن تردّها إلى المسار المحتوم
والنهاية المرسومة، فيتحرك البشر:

يراح ويغدى بهم كـالقطيع
ع على مشرق الشمس والمغرب
إلى مرتع ألفوا غـيـره
وراع غريب العصا أجنبي
[١٤٧/٢]

ولكن تركّز دلالة الصورة المتكررة على قوة الراعى وسطوته وحزمه لتبرّر علاقته
بالإنسان، على هذا النحو:

من شدّ نـاداه إليه فرده
قدر كراع سائق بقطـاع
ما خلفه إلا مقود طائع
متلفت عن كبرياء مطـاع
جبار ذهن، أو شديد شـكـيمة
يمضى مضى العاجز المنصاع
[الشوقيات ٩٥/٣]

وكما تقترن دلالة هذه الصورة المتكررة بالتركيز على ضالة الإرادة الإنسانية
بالقياس إلى الإرادة الكونية المطلقة، وخضوع كل ما فى الإرادة الإنسانية إلى سجن
الحركة الثابتة للدائرة، تلفتنا دلالة الصورة إلى العلة الغائية التى تكمن وراء حركة
القطيع الإنسانى، فتحكم حركة هذا القطيع - العابر، الزائل، المـسـير - إزاء الدهر
- الدائم، القاهر، المـسـير -:

قطيع يزجـيه راع من الدهر
ر، ليس بلـين ولا صـلـب
أهابت هراوته بالرفـفا
ق، ونادت على الحـيـد الهـرب
وصرّف قطعـانه، فاستـبـد
ولم يخش شيئا ولم يرهـب
أراد لمن شاء رعى الجـديـد
ب، وأنزل من شاء بالمخـصـب

وروى على رُها الناهلا
ت، وردَ الظمَاء فلم تشرب
وألقى رقابا إلى الضاربي
ن، وضمَّ بأخرى فلم تضرب
وليس يبالى رضا المستررب
ح، ولا ضجر الناقم المتعرب
وليس بمبق على الحاضرب
ن، وليس بباكٍ على الغيِّب
[الشوقيات ١٤٨/٢]

ولكن العلاقة بين «الدهر» و«الإنسان» علاقة أزلية فى هذا السياق، على نحو ينسرب معه الحاضر السالب فى ثبات مطلق، يتجاوز الزمان المتعين أو المكان المحدد، وما ذلك إلا لأن الحاضر السالب يعكس نفسه على الماضى فيجعله صورة له، كما يعكس نفسه على المستقبل فيصبح المستقبل تكرارا للماضى. وينعكس سلب الحاضر على حركة الدائرة الكونية ليصبح سلبا مطلقا، يقترب بسطوة هذا الدهر الأزلى. وتصل أزلية الدهر ما بين أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل، فتجعل منها زمنا واحدا مطلقا، ثابتا فى سلبيه الذى هو انعكاس لسلب الحاضر فى آخر المطاف. ولذلك تبدو حركة القطيع الإنسانى حركة متحدة، فى زمان مطلق ليس سوى انعكاس لحاضر متعين. وذلك ليؤكد الزمان المطلق - أو يبرر - خضوع مسيرة القطيع الإنسانى إلى مبدأ أعلى منه، يتصل بهذا القدر المقدور الذى لا يفر منه أحد.

لكن الحاضر السالب يمكن أن يفرض رؤية مغايرة تتضاد مع الرؤية السابقة. لكن تتجاوز معها على أساس من قدرية متأصلة. وعندئذ يمكن النظر إلى الحاضر السالب من منظور مغاير بوصفه مجرد جانب من دورة، أو عرض مؤقت، لابد أن يعقبه جانب آخر هو نقيض موجب له. وإذا كان الحال السالب للحاضر - من منظور هذه الرؤية الثانية - يقترب بالليل، أو الذبول، أو الغروب. فإن الليل يعقبه النهار، والذبول يعقبه النماء، والغروب يعقبه الشروق. وتعود دلالة الدائرة الكونية إلى الظهور، ولكن لتؤكد وجها موجبا من قدرية متأصلة، تعقب فيها دورة السعد دورة النحس، ويتلو

فيها جانب المرتفع جانب المنحدر كالقضاء المحتوم. وتتجلى هذه القدرية الأخيرة في دوال لافته، تتجاوب معها أبيات البارودي:

فسوف تصفو الليالي بعد كدرتها
وكل دور إذا ما تم ينقلب
[١١٥/١]

فما بارح إلا مع الخير سانح
ولا سانح إلا مع الشر بارح
[١٦٣/١]

ولا تبتئس من محنة ساقها القضا
إليك، فكم يؤس تلاءه نعيم
فقد تورق الأشجار بعد ذبولها
وبخضر ساق النبت وهو هشيم
[٥١٩/٣]

وأبيات الرصافي:
أيها الأنجم التي قد رأينا
عبراً في أفولها كالشمس
إن هذا الأفول كان شروقاً
في دياجير طالع منحوس
وسياتى الزمان منه بسعد
تنجلي منه داجيات النحوس
[٧٧٠/١]

وبيتا الزهاوي:
لئن أخذت شمس السعادة تختفي
فللشمس من بعد الغروب طلوع
وللأرض من بعد الخراب عمارة
وللراجلين المبعدين رجوع
[ص: ١٤٢]

ولكن تظل هاتان الرؤيتان المتجاورتان - وإن تعارضتا - تشيران إلى الحال السالب للحاضر. أعني تشير كلتاهما إلى هذه «الدنيا» الخطرة كالأفعى، وإلى هذه «الحياة» الخادعة كالسراب، لتبرر كلتا الرؤيتين الحاضر بكيفية مغايرة للأخرى. وإذا كانت الرؤية الأولى تبرر سلب الحاضر بإسقاطه على الماضي والمستقبل، تبرر الرؤية الثانية هذا السلب برده إلى مجرد وجه من وجهي التضاد المتعاقب، في دورة الفلك الدوار بين قطبي النحس والسعد. ولذلك تظل دلالة حركة الدائرة الأزلية فاعلة في الحالتين، تقترن فاعليتها بنفى الحاضر المتعين في الرؤيتين، والفرار من وطأته، بالعودة إلى زمان مطلق يعود فيه كل شيء إلى أوله.

Y - 0

ويتحول التاريخ الإنساني - مع تجاوز هاتين الرؤيتين - ليصبح مجلى آخر لحركة الدائرة المغلقة كالسجن، ويغدو كل حاضر إنساني - فى هذا التاريخ - تكرارا لحاضر أول سابق عليه، كما يغدو كل مستقبل - فى هذا التاريخ - تكرارا لدورة سبق حدوثها فى الماضى الذى يغدو حاضرا ومستقبلا فى آن. ولماذا لا نقول مع الزهاوى:

ما أرى الأيـــــام بالأشـــــم

یہاں سے لے کر

كل آتِهـِ ومَاضٍ

كل ماضٍ هو آتٍ

[ص: ٤٠٨]

الكون ماضيه يعـو

د بننا إلی المستقبل

وتعمود هـذى الأرض بعـ

د خرابه کا اول

فتمثل الدور البيئي

قد مر خير مثل

ونعود نحيا مثلاً

کُنَا بِغَيْرِ تَبَدُّلٍ

وَفُتوت ثَم نَعُود فـى
أدوارها بتسلسل
[ص: ٥١٩]

لنقل إن هذا المنظور يشد التاريخ الإنسانى إلى ماضٍ مطلق، يتكرر على نحو
أزلى تكرر حركة الدائرة فى حياة الإنسان والطبيعة، فذلك يعنى أن كل ابتعاد عن هذا
الماضى إنما هو حركة فى محيط دائرة التاريخ التى تعود إلى حيث بدأت، ليقع
المستقبل على النقطة نفسها التى بدأ منها الماضى، ويحن الحاضر إلى هذا الماضى
حينه إلى هذا القديم الذى وصفه شوقى بقوله:

ورب قـديم كـشـعاع الشمس

ابن غـد واليوم وابن الأمس

ولذلك يتحرك «دولاب» التاريخ الإنسانى كما تتحرك «عقارب الساعة» فيغدو
تكراراً متعاقباً لأحداث متماثلة، تتحدد معها مصائر الدول والأفراد، ليقع الجميع على
محيط دائرة واحدة، جديدها تكرر لغابرها، وحاضرها مثال لماضيها، فيقول شوقى:
«التاريخ غابر متجدد، قديمه منوال، وحاضره مثال».

[الشوقيات ٥٥/٢]

وعندما ترقب عينا الحكيم الإحيائى الدورة الأبدية للتاريخ يستخلص العقل
مغزاها، وذلك لكى تتصل حكمة الشعر بتأمل ثبات حركة الطبيعة الباقية، والتكرار
المطلق لحركة الإنسان الزائل، فيصبح الشعر «ابن أبوين: التاريخ والطبيعة»
[الشوقيات ٢٥٠/١] ولكن على نحو يجعل «قريحة الشاعر كعين صاحب الأيام،
عندها للحزن عبّرة، وللسرور عبّرة» [الشوقيات ٦٥/٢] إنها القريحة التى تفرع إلى
«الزمن الحكيم» [الشوقيات ٩٦/٣] لتتأمل الطبيعة من حيث علاقتها به، وتتأمل
الإنسان من حيث تأثره بكليهما، ولا غرابة فى ذلك^(١١):

فمن كريم الشعر والبيان

عينان فى التاريخ تجريان

ولعل هذا الفهم يفسر الاهتمام اللافت بالتاريخ فى شعر شوقى، وما نجده - فى

هذا الشعر - من تحول نموذج الشاعر الحكيم - فى بعض أدواره - إلى مؤرخ يرى فى التاريخ مرآة، ينعكس عليها المغزى الدائرى لمصائر الأيام والدول. إنه الاهتمام الذى جعل «شوقى» يصل بين «التاريخ» و«الكتب المقدسة»، ليقول:

غال بالتاريخ واجعل صحفه
من كتاب الله فى الإجلال قابلا
قلب التاريخ وانظر فى الهوى
تلق للتاريخ وزنا وحسابا
رب من سافر فى أسفاره
بلىالى الدهر والأيام آبا
[الشوقيات ١٨/٢]

وهو الاهتمام الذى يصل - فى شعر شوقى - بين التاريخ والحكمة، فيلفت عيني الشاعر الحكيم إلى ما خطه «الدهر» - مرة أخرى - من «عبرة» فى كتاب الناس والأيام:

ذاك كتاب الناس والأيام
من آدم الجسد إلى القيام
تأنق الدهر به ما شاء
وأثقن التأليف والإنشاء
فإن وجدت خاطرا مطالبا
ونازعا من الطباع غالبا
فقف على آثار أعيان الزمن
واغش الطلول وتنقل من الدم
وعالج النجوى والاذكارا
يهيئنا للحكمة الأفكارا
فالروح فى التاريخ الاعتبار
وحكمة تودعها الأخبار
[دول العرب، ص: ١٤]

وإذا كان تأمل الطبيعة يقود إلى عبرة تقترن ببديع صنع الباري من خلال ارتحال
فى سفر العناصر، أو تطلع فى مرآة الوجود، فإن تأمل التاريخ يقود إلى عبرة ماثلة،
ولكنها عبرة تقترن بارتحال صوب الماضى، لتأمل كتاب الناس والأيام، واستخلاص
الحكمة المودعة فى الأخبار.

وكما ترادف العبرة الاعتبار فى التاريخ، تقترن بالتأسى، لكنه التأسى الذى
يرتبط بحاضر محبط، تتحول فيه نقطة الارتفاع فى دولاى الزمان إلى نقطة انخفاض،
فيذكَر الضد بنقيضه الموجب، ويغدو النفور من الحاضر المحبط حلما بعودة ماضٍ مجيد،
يكرر فيه المستقبل الماضى. وكل ارتحال إلى الماضى - فى هذا السياق - ارتحال إلى
تاريخ قديم، تبرر «عبرة السرور» فيه «عبرة الحزن» المقيم.

وإذا كانت العبرة المستخلصة من «الطبيعة» تؤكد أن:

كل ذى سقططين فى الجمر سما

واقع يوماً وإن لم يُغفرس

وسيلقى حينه نسر السما

يوم تطوى كالكتاب المدرس

[الشوقيات ١٧٧/٢]

تؤكد العبرة المستخلصة من التاريخ أن الدول كالناس «داؤهن الفناء» فيما يقول
شوقي، وأن علو مجد «روما» شبيه بعلو مجد «أثينا»، ومجد «طيبة»، ليس سوى
جانب من حركة الدائرة نفسها، يصعد محيطها صعود نسر لسماء أو صعود كل ذى
جناحين (سقططين)، فيرتفع نجم هذه الممالك، ولكن يهبط المحيط مرة أخرى، فيهبط
الطائر محطّم الجناح، ويأفل النجم، وتنغلق الدائرة كالسجن، لتبدأ من جديد، مؤكدة
عبرة التاريخ التى تقول:

نال روماً ما نال من قبل آثي

نا، وسيمته ثيبة العصماء

سنة الله فى الممالك من قـ

ل ومن بعد، ما لنعمى بقاء

[الشوقيات ٢٩/١]

وفى هذا السياق يبدو مغزى «كبار الحوادث فى وادى النيل» وعبرتها التى تصورها قصيدة شوقى التى ألقاها فى المؤتمر الشرقى الأول [١٨٩٤]، إذ ليست «كبار الحوادث فى وادى النيل» سوى دوائر يعود فيها كل شئ نحو بدنه، فهى ممالك ودول تتعاقب لتكرر الدورة نفسها: يصعد «الفراعنة» ليهبطوا من جديد، وتدور الدوائر لينتصر «قمبيز»، لكن الدوائر نفسها تدور لينتصر الرومان، ويرتفع ملك الرومان لتضيقه «أنثى صعب عليها الوفاء»، وتتعاقب الديانات تعاقب موسى وعيسى ومحمد، ويتعاقب ولاية الإسلام على مصر، وتدور الدوائر - مرة أخرى - صاعدة مع «الغُرَّ آل أيوب»، هابطة مع «دول الجراكس»، ويتسلط «الفرنسيين» ليعلو نابليون «النسر»، ولكنه سرعان ما يسقط محطم الجناحين، بعد أن:

سكتت عنه يوم عيَّـرها الأهـ

رام، ولكن سكوتها استـهـزاء

فـهى توحى إليه: أن تلك (واتر

لو) فأين الجـيـوش؟ أين اللـواء؟

[الشوقيات ٣٣/١]

وتنتهى «كبار الحوادث» ليبقى مغزاها، وتتأكد عبرتها، من خلال «التمثيل» الذى ينسرب فى سياقها. والتمثيل يدنى «من لا له إدناء»، فيما تقول قصيدة شوقى، ولكن يقترن «التمثيل» بذلك «التأسى» الذى يلخصه هذا البيت المركزى الدلالة فى القصيدة:

هكذا الدهر: حـالة ثم ضـد

مـا لحـال مع الزمـان بقاء

ولا يبقى ثابتا - مع تقلب الدهر من الضد إلى الضد، وتعاقب «كبار الأحداث»

بين قطبى النحس والسعد - سوى «النيل»، ذلك الذى تعبده الدول والرجال متعاقبة، فى القصيدة المسماة باسمه:

من شاطئ فيه الحـياة لشاطئ

هو مـضـجع للسابقين ومرفق

[الشوقيات ٧١/٢]

ويتكرر العنصر الدال نفسه فى «الرحلة إلى الأندلس»، حيث يتجاوب الخاص مع العام، ويتكرر الماضى فى الحاضر، ويجاور الحكيم القديم [البحترى] الحكيم الجديد [شوقى]، فى البحث عن «وجه التأسى»، لتبرز العبرة التى تعظ، والحكمة التى تشفى، وتعود الذاكرة إلى مبدئها، وتحنّ النهاية إلى البداية، ويدور الاسترجاع كالدولاب، لتدور الدائرات بالدول، كأنها «اختلاف الليل والنهار». ولذلك يعود «الفلك الدوار» إلى الظهور، ليتقلب ما بين الضدين نفسيهما:

فلك يكسف الشموس نهــــــــــــــــارا
ويسوم البدر ليلة وكــــــــــــــــس
ومواقيت للأمور، إذا مســــــــــــــــا
بلغتها الأمور صارت لعكس
دول كالرجال، مرتهــــــــــــــــنات
بقيام من الجدود وتــــــــــــــــس
[الشوقيات ٤٨/٢]

وتصعد الممالك - فى الأندلس - كالشموس المشرقة، ولكن سرعان ما تهبط مع الغيب إلى هوة الظلام، ويتسنى ملوك الأندلس ذرى المجد، يطاولون الثرى، ولكن سرعان ما يهبطون إلى أعماق الثرى، ولا يبقى سوى الدورة الكونية الثابتة، والعبرة المقتربة بالتأسى، وتتلخص العبرة فى البيت الذى يختم القصيدة، ويفسر دلالة التاريخ نفسه:

وإذا فــــــــــــــــاتك التــــــــــــــــفات إلى الما
ضى فــــــــــــــــقد غاب وجه التأسى
[الشوقيات ٥٢/٢]

٥ - ٣

إن التاريخ - فى هذا السياق - تعبير عن أزمة وفرار منها فى الوقت نفسه، ولذلك تنطوى دلالاته على ما يصله بالحاضر المنغلق كالسجن، والدنيا الأفعى، والحياة

السراب، والذهر الذئب. وكما ينطوى تكرار «التاريخ» على دوال لافقة، تصل هذه الدوال التاريخ بالعبرة التى تحفظ القوم من الضياع:

اقرأ التاريخ إذ فيه العبر

ضاع قوم ليس يدرون الخبر

[الشوقيات ٣٩/٤]

وتصل هذه الدوال التاريخ بالنسب الذى يحفظ الهوية المشكوك فيها، وبالذاكرة التى تنير الحاضر بالإحالة على الماضى:

مَثَلُ القوم نسوا تاريخهم

كلقيط عى فى الناس انتسابا

أو كمغلوب على ذاكرة

يشتكى من صلة الناس انقضابا

[الشوقيات ١٩/٢]

ولا غرابة - فى هذا السياق - لو اقترن التاريخ بالعرض الذى يرادف الشرف المهدد:

وأنا المحتفى بتاريخ مصر

من يصن مجد قومه صان عرضا

[الشوقيات ٥٨/٢]

وكما تشير العلاقة بين دوال التشبيهات فى الأبيات السابقة، إلى أزمة متأصلة فى الحاضر، يغدو التاريخ نفسه فرارا من هذه الأزمة بالعودة إلى نقيضها، أى الماضى الذى يقترن بالأصل والمنبع، فيقترن بالهوية التى ترادف النسب، والذاكرة التى تحفظ الهوية، فتحفظ العرض فى الوقت نفسه.

ومن الصعب أن نفصل بين دلالة الإلحاح على التاريخ، من حيث اقترانه بهذه التشبيهات، وبين الوعى بأن هذا التاريخ نفسه يهوى حاضره إلى منحدرة، كما تهوى الشمس إلى المغيب. إنه الوعى الذى يدفع فيه الحاضر إلى البكاء على الماضى، على نحو تتجاوب فيه أبيات الرصافى:

أبكى على أمة دار الزمان لها
قبلا، ودار عليها بعد بالغُبير
كم خُلد الدهر من أيامهم خبيرا
زان الطروس، وليس الخُبر كالخُبر
ولست أذكر الماضين مفتخرا
لكن أقيم بهم ذكرى لمدكر
[الرصافي ١٨٣/١-١٨٤]

مع عبارات جمال الدين الأفغاني^(٥٢):

«بكاي على السالفين ونحيبي على السابقين... أين
أنتم أيها الأمجاد الأنجاد... الآخذون بالعدل، الناطقون
بالحكمة، المؤسسون لبناء الأمة، ألا تنظرون من خلال
قبوركم إلى ما أتاه خلفكم من بعدكم... تفرقوا فرقا
وأشياءا حتى أصبحوا من الضعف على حال تذوب لها
القلوب أسفا... أضحوا فريسة للأمم الأجنبية، لا
يستطيعون ذودا عن حوضهم، ولا دفاعا عن حوزتهم. ألا
يصيح من برازخكم صائح منكم ينبّه الغافل، ويوقظ
النائم، ويهدي الضال إلى سواء السبيل».

وإذا كان استرجاع ما في التاريخ - الذاكرة يذكّر بلحظات الشروق الماضية،
فبيتعت الحنين إلى الماضي الموجب، بوصفه نقيضا للحاضر السالب، فإن «الاعتبار»
يبتعث حنيناً مماثلاً إلى مستقبل، ليس سوى تكرار للحظات الشروق الماضية. وتصل
الحكمة بين هذين اللونين من الحنين، فتدنو بهما إلى حال من الاتحاد. وتتجاوب دورة
«الفلك الدوار»، في الطبيعة، ودورة «كبار الأحداث»، في التاريخ، ليؤكد التجاوب
«وجه التأسى». ويقترن «وجه التأسى» بقانون أزلّي، يتقلب معه الدهر من الضد إلى
الضد، في حركة دائرية، تؤكد «سنة الله في الممالك من قبل ومن بعد».

وكما تنطوي دلالة «سنة الله» على التبرير تنطوي على العزاء، وإذا كان التبرير

يرد هبوط التاريخ - فى الحاضر - إلى الحركة الهابطة من دولاب الدهر، ينطوى العزاء على حلم بتحول الهبوط إلى صعود، هو استعادة لفردوس الماضى المفقود وشرفه على السواء:

آه لو يرجع ماضى الحـقـب
آه لو عـاد زـمـان الشـرف
[الرصافى ١/١٩٠]

وقد يكون العزاء فرديا، وقد يكون جمعبا، وقد يتصل الفردى بالجمعى، ولكن يظل العزاء قرين الحلم بتحرك «الفلك الدوار» من النحس إلى السعد، ومن الانخفاض إلى الارتفاع. ولذلك يتجاوب العزاء الفردى فى بيت البارودى:

فلولا اعتقـادى بالقـضاء وحكمه

لقطعت نفسى لهـفـة وتندما
[البارودى ٣/٤٠١]

مع العزاء الجمعى فى خطاب حافظ إبراهيم للشرق كله:
فـديـناك يا شـرق لا تـجـزعن
إذا اليـوم ولى فـراقـب غـدا
فكم مـحـنة أعـقـبت مـحـنة
وولت سـراعـا كـرجـع الصـدى
[حافظ ١/٢٤٩-٢٥٠]

وإذا هبط شعر حافظ من عمومية الشرق إلى خصوصية مصر، تحدثت مصر عن نفسها بلسان حافظ، فتركز على رجالها الذين طال انتظارهم الدورة المقبلة لهذا الفلك الدوار:

إنهم كالطـبـا ألحّ عليـها
صدأ الدهر من ثـواء وغـمـد
فإذا صـيـقل القـضاء جـلالـها
كن كـالمـوت مـالـه من مـرد
[حافظ ٢/٩٠]

وينسرب مغزى العزاء فى شعر الزهاوى، كمثال أخير، فيخاطب الحكيم فيه الشرق نفسه الذى خاطبه حافظ، فيقول:

أيهـمـا الشـرق كنت والغـرب داج
مطلع النـور فى السـنين الخـوالى
وله كنت فى الخـضـارة أـسـتـا
ذا عـلـيـه قـمـلى دروس المعـالـى
ذهبت عـنـك قـوة العـلـم حـتى
انـعـكـس الأـمر مـؤذنا بالـسـزوال
ولعل الأيـام تـعلن سـلـمـا
بـعد حـرب الأديان والأـمـمـوال
[الزهاوى، ص: ٥٩]

وإذا هبط الزهاوى من عمومية الشرق، كى يتحدث عن بغداد، تجاوزت الدلالة الخاصة والعامة، واقترن حلم المستقبل بدورة أخرى من دورات الفلك الدوار، يعود فيها الماضى مكررا نفسه ليصنع المستقبل، فينطق الشاعر الحكيم بحكمة العزاء قائلا:

فى الكون كل مـركـب
فـيـمـا أراه إلى انـحـلال
ولكل منحل جـد
يد تـركـب فـيـمـا بدا لى
ما جاء يـفـسـده الجـنـد
وب تعيـده أيـدى الشـمـال
مـنـذ القـديـم يـدور هـ
هذا الكون من حـال لـحـال
سـتـعود بـغـداد كـمـا
كانت بأعـصرها الخـوالى

وتعود أيامى بهـــــــــــــــــا
وتعود هاتيك اللىــــــــــــــــالى
يا قوم أنتــــــــــــــــم أمة
لا تستقر على السفــــــــــــــــال
[الزهاوى ص: ٢٤١]

الهوامش

- (١) راجع: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة ١٩٨٠، ص: ١١٥-١١٦.
 - (٢) أبو حاتم الرازي، الزينة، القاهرة ١٩٥٦، ٤٤/١.
 - (٣) يقول المظفر العلوي:
- «أما مدح الشعر على لسان النبي صلى الله تعالى عليه وسلم... فكثير... فمن ذلك قوله صلى الله تعالى عليه وسلم: (إن من الشعر لحكمة)، وفي موضع آخر (إن من الشعر لحكما). هذا قوله وهو صلى الله تعالى عليه وسلم لا ينطق عن الهوى، بعد أن قال الله تعالى في شأن داود عليه السلام: (وآتينا الحكمة وفصل الخطاب)، وقال تعالى: (ولوطا آتينا حكما وعلما)، فجعل صلى الله تعالى عليه وسلم بعض الشعر جزءاً من الحكمة التي خص الله تعالى بها أنبياءه ووصف أصفياه، وامتّن عليهم بذلك إذ جعلهم مخصصين بها من قبله ومفهمين بفخرها من جهته، وناهيك بذلك فضيلة للشعر والشعراء». راجع، نظرة الإغريض في نصرة القريض، دمشق ١٩٧٦، ص: ٣٥٢-٣٥٣.
- (٤) ابن عبد ربه، العقد الفريد، القاهرة ١٩٧٣، ٢٧١/٥.
 - (٥) الزينة، ٤٢/١.
 - (٦) العقد الفريد، ٢٧٤/٥، ويرى ابن رشيق الخبر على نحو مغاير في العمدة، القاهرة ١٩٥٥، ٢٥/١.
 - (٧) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، القاهرة ١٩٦١، ص: ١١.
 - (٨) العمدة، تحقيق: محمد معني الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٥، ٢٦/١.
 - (٩) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس ١٩٧٢، ص: ١٢٤.
 - (١٠) الصورة الفنية، ص: ٤٠ وما بعدها.
 - (١١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، طبعة دار الكتب المصرية، ١٢٦/٤، ١٣٧-١٣٩، ١٤٥.
 - (١٢) شرح ديوان ابن الفارض للشيخ حسن البوريني والشيخ عبد الفتى النابلسي، مرسليه ١٨٥٣، ص: ٥٦١-٥٦٢.
 - (١٣) ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت، دار الكتاب العربي، ص: ٢٧٥.
 - (١٤) ديوان أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة ١٩٧٢، ٥/٢، ٢٨٨/١، ٣٩٧.
 - (١٥) المرجع السابق، ٣١٧/٤.
 - (١٦) نفسه، ١٨٣/٣.
 - (١٧) شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، دار الكتاب العربي، ٤٤/٢، ٤٨.
 - (١٨) العمدة، ٧٥/١.
 - (١٩) أبو العلاء المعري، الزمريات، مكتبة الخانجي، القاهرة ٥٤/١.
 - (٢٠) نقرأ في ديوان أبي تمام:

ولم أر كالمعروف تدعى حقيقته
 مفصارم فى الأقوام وهى غوانم
 ولا كالعلى ما لم ير الشعر بينها
 فكلا أرض غفلا ليس قبها معالم
 يسرى حكمة ما فبجه وهو فكاكة
 فبقةضى بما بقضى به وهو ظالم
 [٣١٧/٤]

هذا، فملا كل أذن حكمته
 وبلاغته، وتندر كل ورده
 [٣٩٧/١]

إذا شردت ملت سخيصة شائى
 وردت عزوبا من قلوب شوارد
 أنسادت صديقنا من عدو، وغادرت
 أقارب نبينا من رجال أباعد
 [٨٢/٢]

- (٢١) ديوان ابن الرومى، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣، ٣٩١/١.
- (٢٢) ديوان البارودى، تحقيق: على الجارم، محمد شفيق معروف، القاهرة ١٩٧١، ٤٨٥/٣-٤٨٦، ويشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.
- (٢٣) ديوان حافظ إبراهيم، تحقيق: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإيبارى، القاهرة ١٩٣٩، ص: ٨٩/١، ويشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.
- (٢٤) أحمد شوقى، الشوقيات، بيروت، دار الكتاب العربى، ١/١٦٠، ويشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.
- (٢٥) ديوان معروف الرصافى، دار العودة، بيروت ١٩٧٢، ٢/١٧٠، ويشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.
- (٢٦) ديوان جميل صدقى الزهاوى، بيروت ١٩٧٢، ص: ٣٠٧، ويشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.
- (٢٧) أحمد شوقى، شيطان يتناو، أو لهد لقمان وهدهد سليمان، تحقيق: محمد سعيد العريان، القاهرة ١٩٥٣، ويشار إلى الاقتباسات فى المتن.
- (٢٨) حافظ إبراهيم، ليالى سطوح، تحقيق: عبد الرحمن صدقى، القاهرة ١٩٦٤، ويشار إلى الاقتباسات فى المتن.
- (٢٩) كلا هذين الحكيمين- سطوح وبتناور - يذكر بالأتاخذ الحكيم الذى يدير حديثا تأمليا مع مريد له، فى رسالة البارودى: ونصائح البده. راجع نص الرسالة فى: سامى بدروى، أوراق البارودى: المجموعة الأدبية، القاهرة ١٩٨١.
- (٣٠) حسين المرصفى، الوسيلة الأدبية، القاهرة ١٢٩٢هـ، ٤/١.
- (٣١) راجع رفائيل بطنى، سحر الشعر، القاهرة ١٩٢٢، ص: ٢٢.
- (٣٢) ديوان حافظ، شرحه محمد هلال إبراهيم، مطبعة التمدن، القاهرة ١٩٠١، ص: ١-٢.
- (٣٣) أحمد شوقى، أسواق الذهب، القاهرة ١٩٧٠، ص: ٧، وبقية الاقتباسات فى المتن.
- (٣٤) سحر الشعر، ص: ٦٥.
- (٣٥) الثعالبى، التمثيل والمعاصرة، القاهرة ١٩٦١، ص: ١٨٧.
- (٣٦) المرجع السابق.
- (٣٧) ليالى سطوح، ص: ٤. ومن المفيد أن نلاحظ إلحاح صورة أبى العلاء، بوصفه الحكيم الأمثل، على شعر حافظ. ويصل الأمر إلى أن لا يجد حافظ وسيلة يرفع بها من قدر فيكتور هوجو سوى أن يصله بأبى العلاء، فهو:

أعجبنى كساد يعلى نجمه
 فى سماء الشعر نجم العربى
 صافح العليا، فبها والتقى
 بالمعمرى فوق همام الشهب
 [٣٣/١]

ويفعل حافظ الفعل نفسه، متابعا شوقي هذه المرة، فيرثى تولستوى، ولكن يدعو إلى أن يقعد - فى مقام الخلد - مقعد التليذ من أبى العلاء:

إذا زرت رهن المحبين بحفرة
بها الزهد ثاو والذكاء
فقف ثم سلم واحشهم، إن شئنا
مهيب علمى رغم الغناء وقور
وسائله عما غاب عنك، فإنه
عليهم بأمرار الحياة بصير
{٦٥/٢}

والأصل فى ذلك شوقي، الأسبق فى رثاء تولستوى:

إذا أنت جاورت المعرى فى الثرى
وجاور رضوى فى الشرا، لبير
فقل يا حكيم الدهر، حذت عن البلى
فأنت عليهم بالأمور خبير
{الشوقيات ٣/ ٨٠}

(٣٨) الشوقيات، الجزء الأول (من سنة ١٨٨٨ إلى ١٨٩٨)، مطبعة الآداب والمؤيد بمصر، سنة ١٨٩٨، ص ٣، ٦. ومن المفيد أن نلاحظ ارتباط هذا التأكيد - فى جانب منه - بالدفاع عن التراث الشعرى العربى، فى مواجهة الشعر الغربى ولذلك فهو تأكيد يتجاوب مع سياق الأبيات التى يقول فيها حافظ:

سل (ألفريد) و(لامرتين) هل جريا
مع الوليد أو الطائى بمسجدان
وهل هما فى سما الشمر قد بلغا
شأوا النواصى فى صوغ واتقان
وداً وقد شهدا بالحق أنهم
فى بيت أحمد لو يرضى نديمان
{٥٩/١}

ويقول فيها شوقي:

والله ما (موسى) وليلاته
وما (لمرتين) ولا (جيرزيل)
أحق بالشعر ولا بالهوى
من قيس المجنون أو من جميل
قد صوروا الحبيب وأحسدائمه
فى القلب من مستصفر أو جليل
تصوير من تبسقى دمي شمره
فى كل دهر وعلى كل جميل

راجع: الشوقيات المجهولة، تحقيق: محمد صبرى السوربوتى، القاهرة ١٩٩١، ١٧٢/٢-١٧٣، والإشارة إلى (ألفريد) و(موسى) فى بيتى شوقي وحافظ، إشارة إلى الشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه Alfred de Musset (١٨١٠-١٨٥٧) صاحب الليالى المشهورة. أما (جيرزيل) - جيرازيلا - فى بيت شوقي، فهى اسم رواية كتبها الشاعر الفرنسى لامرتين Lamartine (١٧٩٠-١٨٦٩) الذى ترجم له شوقي - فى باريس - قصيدته «البحيرة»، فيما يشبر فى مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات.

(٣٩) ديوان ابن عربى، طبعة إيران، ص ١٣٤.

(٤٠) مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات، ص: ١٢، ٦.

(٤١) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، بيروت ١٩٥٧، ٣/ ٤٢٠.

(٤٢) الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، بيروت ١٩٥٥، ص: ٤٢.

(٤٣) نقرأ في شعر شوقي عن مولد عيسى عليه السلام:

ولقد الرفق يوم مولد عيسى
والمرودات والهدى والهدى
وازدهى الكون بالوليد، وضأت
بسناه من الشرى الأرجاء
وسمرت آية المبع، كما
رى من الفجر فى الوجرد الضياء
نسل الأرض والعرا لسم نورا
فالشرى مائج بها، وضأ
[٢٨/١]

وعن مولد محمد صلى الله عليه وسلم:

ولد الهدى، فالكائنات ضياء
وفى الزمان تبسم وثأ
[٣٤/١]

(٤٤) ونقرأ في شعر شوقي:

خلقت كأننى عيسى، حرام
على قلبى الضغينة والشحات
[٤٧/٣].

ولا بت إلا كاهن مريم مشفقا
على حُدى، مشفقا لعدائى
[١٠٠/١]

تطوف كـمم عيسى بالجنان وبالرضى
عليهم، وتفشى دورهم وتزور
[٨٠/٣]

(٤٥) السبع الطوال من القرآن الكريم: سورة البقرة، وآل عمران، والنساء، والمائدة، والأنعام، والأعراف، والسابعة سورة يونس، أو سورة الأنفال. راجع شارح ديوان البارودى ٣/ ٣٥ (هامش: ٧٠).

(٤٦) الفصل الخامس، المشهد الأول من المسرحية، راجع:

The Complete Works of Shakespeare, Collins Clear Type Press. London 1923, p. 185.

(٤٧) راجع إبراهيم المازنى، الشعر: غاياته ووسائطه، القاهرة ١٩١٥، ص: ٣، والبيت ترجمة لبيت شكبير الشهير، فى مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف»:

The Lunatic, The lover, and The poet,

Are of imagination all compact.

(٤٨) نقرأ فى شعر شوقي:

دقات قلب المرء قسائله له
إن الحبابة دقنائى وثوانى
[١٥٨/٣]

إن أوهى الحبىوط فبما بدا لى
خبط عيش مملق بالورد

مضغفة بين خلفقة وسكون
ودم بين جريسة وجـمـود
[٥٣/٣]

والأمـسانى حلم فى يقظـة
والمنايـا يقظـة من حلم
[١٧٧/٢]

وكل أخى عـيش وإن طال عـيشـه
تراب لـعـمر الموت وابن تراب
[٣٢/٣]

(٤٩) خصوصا عندما يقول البارودى:

بلىنا وسـرـيال الزمان جـسـديد
وهل لامرئ فى العـسـالـين خلود
[٢٩٧/١]

لـعـمـرك ما الإنسان إلا ابن يومه
وما العـيش إلا ألبـسـة وزـال
[٢١٨/٣]

فـما العـيش إلا خطرة عـرضـية
تـزول كـما زال الحـمـيث من النـم
[٤٥١/٣]

هى سـاعـة تمضى، وتأتى سـاعـة
والدهـر ذو غـيـر بهـذا النـاس
[١٦٨/٢]

لا تحـسـب العـيش دام لمـتـرف
هـيـات لـيس على الزمـان دوام
[٢١/٣]

وعندما نقرأ فى شعر الزهاوى:

نـمـنى العـيش فى هذه الدنـيـا
ثباتا، وهل لـعـيش ثبات
أنـسـنا أنـا على الأرض أبـنا
ء أناس عـاشـوا قليلا ومـاتـوا
[ص: ٣٤]

يـمـر بنا الدهـر فى جـريـه
فـنـهـرم والدهـر لا يـهـرم
[ص: ٣٩]

حلم هذه الحـيـاة قـصـير
وهـر فى نـوعـه من الأضـفـات
[ص: ٤٣]

(٥٠) الفصل الخامس، المشهد الخامس، راجع: المرجع السابق:

op. Cit. P. 1124.

(٥١) أحمد شوقي، دول العرب وعظما، الإسلام، مطبعة مصر، القاهرة ١٩٣٣، ص: ١٤. وبقية الاقتباسات فى المتن.

(٥٢) الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغانى، بتحقيق: محمد عمارة، القاهرة ١٩٦٨، ص: ١٨٦.

شعر البارودي

يمكن مقارنة عالم البارودي الشعري بأكثر من مدخل، لكن المدخل الذى يستحق تقييماً خاصاً هو الذى يركز على الوعى الشعري عند البارودي، أعنى ما تصوره مفهوماً للشعر ومعنى له، وما استقر فى خلدته من أهمية هذا الفن ومكانته، وما ترتب على ذلك من إلحاحه على قدرة الشعر فى تغيير الواقع أو البشر، وما تدعم به هذا الإلحاح من استعادة لوظائف الشعر الأساسية فى التراث، خاصة تلك الوظيفة التى ألمح إليها أبو تمام بقوله:

ولو خلال سنّها الشعر ما درى

بغفلة الندى من أين تؤتى المكارم

وتميز هذا المدخل بالقياس إلى غيره يرجع إلى أن المغايرة الفعلية التى ميّزت البارودي الشاعر عن أقرانه الذين لحق بهم من السابقين عليه تعود إلى ما أحدثه من تغيير فى وظيفة الشعر ومهمته، وتحويل فى مفهومه ومعناه، وتعديل فى مكانة الشاعر ووضعه داخل شبكة العلاقات الاجتماعية والمعرفية للمجتمع. هذا الوعى المتغير بأهمية الشعر ومكانة الشاعر - وهو وعى اغتنى بالممارسة وازداد تمكناً بها وتفاعلاً معها - هو الأصل الأول فى كل ما قام به البارودي من جهد، وما خلفه من إنجاز تميّز به عن أقرانه السابقين عليه أو المعاصرين له، أمثال إسماعيل الخشاب وعلى الدرويش وعلى أبى النصر وعلى الليثى وغيرهم. إن وعيه الشعري المختلف كان يدفع به إلى كل ما حاول الوصول إليه، وذلك فى سعيه لأن يحقق للشعر معناه الذى شوّهه صغار المنادمة، ويبعث وظيفته الجذرية التى أهدرها ملق المتاجرة، ويسترجع للشاعر مكانته التى تنقله من مهانة «الأدبائى» إلى رفعة زعماء الإصلاح.

لقد كان هذا الوعى ركناً أساسياً فى إيمان البارودي بضرورة النهضة، وعنصراً

تكوينياً من إيمانه المصاحب بقدراته الذاتية على الإسهام فيها. وإذا كان البارودى - رجل الدولة - حاول الإسهام فى تحقيق النهضة زعيماً من زعماء الثورة على الظلم والتخلف، وداعية من دعاة الشورى والحياة النيابية، ووزيراً ورئيساً للوزراء فى حكومة تحاول مقاومة شرور الحكم المطلق للخدويى وإصلاحه، فإن البارودى الشاعر كان يعمل بما لا يناقض حلم رجل الدولة، وما يبقى بعد ذهاب هذه الدولة ورجالها على السواء، فصاغ من القصائد ماعدّه وسيلة من الوسائل التى تنتقل بالإنسان من الشر إلى الخير، وبالمجتمع من التخلف إلى التقدم، وبالدولة من الديكتاتورية المطلقة للمستبد غير العادل إلى الحياة النيابية التى لا تنفر من «المستبد العادل»، ما ظل يؤمن بالشورى التى وصفها البارودى بقوله:

هى عصمة الدين التى أوحى بها
رب العباد إلى النبی محمد
فمن استعان بها تأيد ملكه
ومن استهان بأمرها لم يرشد
أمران ما اجتمعاً لقائد أمة
إلا جنى بهما ثمار السؤدد
جمع يكون الأمر فيما بينهم
شورى، وجند للعدو بمصرصد
هيهات يحيا الملك دون مشورة
ويعز ركن المجد ما لم يعمد
فالسيف لا يمضى بدون روية
والرأى لا يمضى بغير مهند
فاعكف على الشورى تجد فى طيها
من بينات الحكم ما لم يوجد
لا غرو أن أبصرت فى صفحاتها
صور الحوادث فهى مرآة الغد
ومن المهم أن نلتفت لما تنطوى عليه الأبيات السابقة من دلالة على «القائد

العسكري» (البارودي) الذى يؤمن بالشورى، والذى يسعى إلى أن يعقل سطوة السيف بحكمة الرؤية، ويسند «الرأى» بما يدعمه من القوة. وإذا تومئ تلك الدلالة إلى الوضع المزدوج للبارودي، وتصله بقوة «السلطان» صلته بفكر الناصح «الحكيم» الذى يغل سطوة السيف ويوجهه، فإنها تؤكد العلاقة بين الوجهين المتقابلين لهذا الوضع فى صيغة الشاعر «رب السيف والقلم»، ذلك الذى يؤسس لدوره - من حيث هو شاعر - وضعاً جديداً، يرتبط بمراة الغد التى يتطلع فيها إلى المستقبل، ولكن من الزاوية التى تفضى إلى ما يسهم فى تطوير الحياة، وتحقيق رؤية الشاعر لهذا المستقبل.

وتتشكل هذه الرؤية - بدورها - فى علاقات لا تفصل «سياسة الشعر» عند الشاعر عن «سياسة الرعية» عند الحاكم، فالنموذج الشعرى الذى كان البارودي يسعى إلى تجسيده هو نموذج «الشاعر الحكيم» الذى دار حوله البحث السابق. وهو النموذج الذى يشيع حضوره مبدأ الخير بين أبناء الأمة بإصلاح ما فى داخلهم وتغييره. ولسنا فى حاجة إلى تأمل طويل لنكتشف أننا يمكن أن نرى فى هذا النموذج الوجه الآخر لنموذج «المستبد العادل» الذى كان يتطلع إليه البارودي وأقرانه من رواد النهضة، يقصدون إلى الحاكم الفرد الذى يشيع حضوره مبدأ الحق، ويعمل على صلاح الرعية بما يشيعه من عدل، ويستجيب إليه من «الشورى» التى تجمع بين معاصرة الحياة النيابية وأصالة التراث الذى يصل - بدوره - بين الموروث الدينى (حيث المعنى المتجاوب للآيتين «وشاورهم فى الأمر» [آل عمران/ ١٥٩] و«أمرهم شورى بينهم» [الشورى/ ٣٨]) والموروث الشعرى الذى يسترجع منه البارودي أمثال بيت بشار:

ولا تجعل الشورى عليك غـضاضة

مكان الخـوافى قوة للمقـوادم

تُرى هل كان البارودي يحلم - فى هذه الرؤية - أن يتحد فى شخصه النموذجان: نموذج الشاعر الحكيم والمستبد العادل؟ إن نصوصه الشعرية تومئ إلى حضور هذا الحلم الذى ينسرب فى رؤيته للعالم وتنطقه أبيات من مثل:

- وإنى امرؤ لولا العـوائق أذعنت

لسلطانه البدو المـغيرة والخـضر

من النفر الغر الذين سـيوفهم

لها فى حواشى كل داجية فـجر

- وقلدوا أمركم شهما أختة
يكون ردء لكم فى الحادث الجلل
ماضى البصيرة، غلاب، إذا اشتبهت
مسالك الرأى صاد الباز بالجل
يجلو البديهة باللفظ الوجيز إذا
عز الخطاب وطاشت أسهم الجدل

ولكن سواء كان هذا الحلم جانبا من رؤية البارودى، أو لم يكن، فإن العلاقة بين النموذجين لا تنفصل فى وعيه الشعرى الذى تنطقه نصوصه، فلا غنى لحكمة الشعر عن قوة الحاكم التى تصون التجسد المادى لرؤياه، ولا غنى للحاكم عن الشعر فى سياسة الرعية وعمران العالم، خصوصا حين يغدو الشعر «الحكمة البليغة» التى تضيئ عقل الحاكم بأهمية العدل وحياة الرعية بقيمة الخير. وإذا كان نموذج الحاكم العادل (أو المستبد العادل) يعمر الحياة المادية فإن نموذج الشاعر الحكيم يعمر الحياة الروحية. والدعوة إلى تحقق كليهما - مجتمعين فى شخص واحد أو منفصلين - تأكيد لدعوة تغيير العالم الذى واجه البارودى شروره، وسعى إلى تغييره فعلا وقولا.

وكما حدث فى الفكر، عندما حمل جمال الدين الأفغانى (١٨٣٩-١٨٩٧) الذى تأثر به البارودى مع تلميذه محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) راية الاستنارة، وأكدا ضرورة التحول عن الأنساق الفكرية القائمة إلى أنساق مغايرة، ترتبط بمطامح رحبة لنهضة متميزة، يشترك الاثنان فى التبشير بها والعمل على تحقيقها، حدث فى الشعر، عندما حمل البارودى راية النهضة الإبداعية، وأكد ضرورة التحول عن الأنساق الشعرية القائمة إلى أنساق مغايرة، فنبد المكانة الهامشية لشاعر المنادمة والتسلية فى عصور الانحدار، واستبدل بها المكانة السامية لشاعر النهضة. وكان فعله بمثابة الوجه الإبداعى الذى يوازى الوجه الفكرى، فى صياغة المطامح الرحبة التى أسهم فيها مع أقرانه فى مجالات النهضة المتعددة.

وإذا كان كل من جمال الدين الأفغانى وتلميذه محمد عبده قد بدأ من ضرورة إعادة فتح أبواب الاجتهاد وإعمال العقل، ومن ثم نبذ التقليد لإعادة الوصل بين الحكمة والشريعة من ناحية، ومتابعة متغيرات النهضة ومشكلاتها من ناحية ثانية،

فإن البارودي بدأ من إعادة فتح أبواب الإبداع، ونبذ التقليد الذي ينفي الاستقلال عن فاعله، وذلك لإعادة الوصل بين الشعر ومشكلات الحياة الجديدة من ناحية، وتأكيد مطامح النهضة وأحلامها من ناحية ثانية. ويقدر ما كان الأفغانى وتلميذه يستبدلان بقيود الإطلام حرية الاستنارة، ويرجعان إلى العقل مكانته التى أضاعها النقل، وللحكمة دورها الذى قوضه التقليد، كان البارودي يستبدل تراتبا بآخر على نحو مواز، فأكد ما ناقض النقل والتقليد، ودعا إلى ما يعيد للعقل مكانته، وللإنسان ملكاته التى لا تزدهر بشئ سوى العقل:

إن لم يكن للفستى عقل يعيش به

فإنما هو معدود من الهمل

وكما أصبح العقل حجة الله على خلقه، وأداتهم الأساسية فى تعرف الحسن والقبيح فى طريقهم إلى تحقيق النهضة، على نحو ما نجد فى كتابات الأفغانى ومحمد عبده، أصبح العقل مفتاح الإبداع الجديد عند البارودي بكل أنواعه، وبداية ازدهار دوحة الشعر التى:

إذا نورت أفنانها غاب ديمامة

من الفكر جئات بالبيديع المفسوف

وقد فرض هذا الوضع على البارودي القيام بعملية تأويلية للتراث من منظور مشابه للمنظور الذى نظر منه الأفغانى ومحمد عبده، فانحاز لتراث شعري دون غيره، على أساس من تصوره لدور الشعر فى النهضة التى غدا من رجالها، وأكد ما انحاز إليه بواسطة مختاراته الشهيرة، وأعاد إنتاج دلالة هذا التراث بالاختيار نفسه (واختيار الرجل قطعة من عقله) وإحياء تقاليد ما انحاز إليه والتواصل معه إبداعيا فى آن. وكان ذلك يعنى - جذريا - استعادة النموذج الأصيل للشاعر العربى فى التراث المختار، كما سبق أن أوضحت فى البحث السابق. أقصد إلى نموذج «الشاعر الحكيم» الذى انطوت عليه قصائد زهير وأبى تمام وابن الرومى والمتنبى والمعرى وغيرهم، والإلحاح على ابتعاث هذا النموذج، وابتعاث كل ما يتصل به من قريب أو بعيد، حتى فى أشعار غير الفحول الكبار على امتداد عصور التاريخ الشعرى العربى. وكان الهدف فى ذلك إبراز النموذج الجديد المستعاد من الماضى، سواء فى علاقته

بالقصيدة أو علاقة القصيدة بالعالم، وذلك من المنظور الذى يبرز دور الشعر فى الارتقاء بالإنسان. وكان ذلك فى اتجاه غير بعيد عن الدلالة التى يتضمنها بيتا ابن الرومى:

أرى الشعر يحيى المجد والبأس والندى
تبقيـه أرواح له عـطـرات
وما المجد لولا الشعر إلا معاهد
وما الناس إلا أعظم نخـرات
وليس هناك فارق جذرى بين أن يقول أبو تمام:
أنضيت فى هذا الأنعام تجـارىـى
ويلوتهم بمفـحـصات مـذاهـبى
وأن يقول البارودى:

حلبت أشطر هذا الدهر تجـرىـة
وذقت ما فيه من صاب ومن عسل
أو:

هذه حكمة كهـل خـابـر
فاقتنصها فهى نعم المقتنص
فنموذج الشاعر الذى يجسده البيت الأول هو نفسه الذى يتواصل فى بيتى البارودى، ويستعيد حضور دلالة فيهما، بواسطة شاعر يدرك أن الشعر يبدأ من «الفكر»، ويحقق غايته بواسطة ما ينقله إلى الآخرين من «حكمة». هذه الحكمة هى خلاصة تجربة شاعر ماضى البصيرة، يحى الحقيقة شدة، لا تشتبه عليه مسالك الرأى، حلب أشطر دهره، وقاوم الشر فى زمنه، فأخذ ينقل إلى بنى وطنه ما أفادته التجربة، قائلا لهم:

هذى نصيحة من لا يبتغى بدلا
بكم، وهل بعد قسوم المرء من بدل؟

- ٢ -

هذه النصيحة كانت من اللوازم الأساسية للمهمة الأصلية للشاعر فى التراث الذى

اختاره البارودى، المهمة التى أدرك أن عليه تأكيدها فى سعيه إلى تحقيق النهضة، بعد أن آمن وأقرانه من زعماء الإصلاح أن إصلاح النفس هو بداية إصلاح العالم، وأنه لا نهضة دون وازع أخلاقى، ولا انتقال بالإنسان من مستوى النقص إلى الكمال إلا بإعمار داخله بالحكمة التى هى غذاء الأرواح وطب النفوس وهدى الجماعات. وعلاقة الشعر بالحكمة علاقة النسخ بالنبات، فهى أصل نشأته، وهو نبع تدفقها الأول. وأثرهما فى النفوس واضح فى ذهن البارودى، يعاود الإشارة إليه نثراً ونظماً، فيفتتح ديوانه بقوله:

ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التى ليس وراءها لذى رغبة مسرح، وارتبأ الصهوة التى ليس دونها لذى همة مطمح.

ويؤكد معنى ما قاله نثراً فى أبيات متعددة، منها بيته الذى يقول:

إن فى الحكمة البليغة للرو

ح غداء كـالطـب للأجـساد

وللشعراء فى هذه «الحكمة البليغة» تقاليد قديمة متواصلة، تعود إلى أولئك الذين

يؤكد البارودى صلته بهم بقوله:

كم غادر الشعراء من مـتـردم

ولرب تال بذُّ شأو مـقـدّم

فى كل عصر عبـقـرى، لا يـنـى

يفرى الفـرى بكل قول مـحـكم

هذا التأكيد ينطق التواصل فى التقاليد، لكنه يميز اللاحق عن السابق، ويبرز وعى قائله بالدور الذى ينهض به فى عصره، فهو «العبرى» الذى يرث التقاليد ليعيد صياغتها بما «يفرى» القصيدة التى تعبّر عن مطامح عصر جديد للنهضة، عصر يستعيد به الحاضر المتخلف ميراث الماضى المتقدم، ويستعين به فى تطلعه صوب المستقبل. ولم يكن فى ذلك ما ينغلق على معنى النسخ أو النقل أو التقليد، فى الدلالة التى تناقض العقل وتنفى الاجتهاد، فقد أدرك البارودى منذ البداية أنه حلقة من سلسلة يكمل فيها اللاحق السابق بالتواصل معه والإضافة إليه. وكان إدراكه

للعلاقة التي تربطه بأسلافه إدراكا ينطوى على معنى «المنافسة» الذى حدّد أفق المتابعة. ولذلك كان البارودى يلح على «المعارضة» التى تضم المخالفة إلى المشابهة، والمناقضة إلى الموافقة، والفصل إلى الوصل.

ومن المؤكد أن «معارضات» البارودى تحتاج إلى دراسة تفصيلية من هذا المنظور الأخير، فقد شغل الكثير من الدراسات السابقة بإبراز منطق المشابهة على حساب المخالفة، والتواصل على حساب الإضافة، ذلك على الرغم من أن «المعارضة» لا تكتمل دلالتها إلا إذا انطوت على المفارقة التى تميز الخلف عن السلف، وإلا كان «المعارض» - بكسر الراء - صورة طبق الأصل من المعارض - بفتح الراء. ولم يكن البارودى كذلك بالمعنى الحرفى لأنه كان حريصا على منافسة القدماء، حتى لو كان يجرى فى مضمارهم. ولذلك كانت علاقته بهم تنطوى على معنى المنافسة الذى كان يبرز فعله بالقياس إلى فعل من كان يقوم بمعارضته. ولذلك كانت قصيدته اللاحقة تشير إلى نفسها على مستوى علاقات الحضور، ولكن بالقياس إلى سابقتها التى ترتفع من الغياب إلى الحضور.

صحيح أن البارودى لا يمارس شعائر قتل الأب الترائى التى أشار إليها أبو تمام بقوله:

فنفــــــــــــــــسك قط أصلحــــــــــــــــها

ودعــــــــــــــــنى من قــــــــــــــــديم أب

ولكنه كان يستهل الخطوة الأولى فى تقويض سطوة هذا الأب وسلطته القاهرة بإعلان التفوق عليه، والمجاورة لأفعاله. وفى سياق هذا الاستهلال يتحرر دافع التجديد، وتنشق بداية واعدة لعلاقة مغايرة بالأب الترائى. وتلك علاقة لا تكف قصائد البارودى عن الإشارة إليها ضمنا أو صراحة. ولا تتوقف أبياته عن الإيماء إليها أو النص الصريح عليها، فى عبارات جازمة، حماسية، فرحة بوعدها الجديد، من مثل:

- أسهرت جفنى لكم فى نظم قافية

ما إن لها فى قديم الشعر من مثل

- نشأت بطبعى للقرىض بدائع

ليست بنحلة شاعر متقدم

فإن يك عصر القول ولى، فإننى
بفضلى- وإن كنت الأخير- مقدّم
- فـيـا ربـما أخلـى من السـبق أول
وبذل الجياد السابقات أخير

لكن هذه العلاقة - من ناحية ثانية - جعلت شعر البارودى أشبه بالوتر المشدود بين قطبين متعارضين يتجاذبان، الأول هو الذاكرة التى تستوعب التراث المختار وتزدحم به، وتتمثله حضوراً أبدياً دائماً فى كل حين، والثانى هو العين التى ترى عصرها، ويشدها مشهده الخاص، وتجذبها جدة ما فيه من إبداع، فتسعى إلى نفي حضور نقيضها الأبوى. وللذاكرة حضور قاهر من هذه الناحية، بطبعها الذى قد يفسره شطر بيت البارودى الذى يقول:

... ..

إن التـذكر للنفوس غرام

وللعين ما يفتنها من طرائف المبتدعات العصرية وموضوعات العصر ومدركاته ومشكلاته التى لا سبيل إلى مقاومتها. وإذا كانت الذاكرة تؤكد الوصل بالماضى، وتبتعث مدركاته، فارضة حضوره بأكثر من طريقة، فإن العين اللاقطة تقاوم دور الذاكرة، محاولة تأكيد خصوصية إدراكها لموضوعاتها المغايرة، وذلك فى حال من المجاذبة التى يمكن أن نصف معها شعر البارودى بأنه شعر موزع بين الذاكرة والباصرة.

ولقد وصف البارودى إحدى قصائده فى شبابه (وكان فى الرابعة والعشرين من عمره) بأنها «حبيرة» ليؤكد جدتها، والحبيرة هى الجديد من الثياب، ووصف القصيدة نفسها بأنها:

حـضـرة الأنـساب إلا أنـهـا

بدوية فى الطبع والتـركـيب

وكان يعنى بذلك ما تنطوى عليه هذه القصيدة من خاصية مزدوجة، تربطها بعصرها الحضري وتراثها البدوي. هذه الخاصية سمة متكررة فى قصيدة البارودى بوجه عام، فهى قصيدة لا تكف عن الانفتاح على الذاكرة والإشارة إلى تراثها، ولا تخلج

من هذه الإشارة التى تتعمدها تعمدًا، ما ظلت حريصة على نسبها ومنافسة سابقاتها. وهى تنتمى إلى عصرها، فى الوقت نفسه الذى تحاول أن تعكسه كما تعكس المرأة ما يقع على صفحاتها من الأشياء التى تواجهها، وتنقش صورته كما ينقش الرسام فى لوحته، وتصوره كما تصور آلة التصوير الموضوع الذى تلتقطه عدستها من هذه الزاوية أو تلك. ولذلك وصف البارودى العلاقة بين قصيدته التى اقتبست منها البيت السابق وموضوعها على أنها علاقة تصوير، أعنى علاقة تسلط معها القصيدة عدساتها على موضوعها لأنها حضرية بالنسبة إليه، فتصور صفاته التى تستجليها:

كزجاجة التصوير شفت، فاجتلت

من وصفه ما كان غير قريب

بعبارة أخرى، إن تأثير الذاكرة يفضى إلى «كل ملساء المتون غريبة» من القصائد التى تصافحنا بأوصاف «شمرأخ أرعن باذخ»، أو «ضرغام خيس مدهس»، أو «أرقش مرس»، كما يفضى إلى ذكر «بنى سعد» و«الرباب» و«نجد» و«وادي الفضاء». وتستعيد الذاكرة كذلك المبدأ الذى يدفع إلى صياغة مثل هذه الأبيات الشهيرة التى كان يحفظها طلاب المدارس الثانوية:

أنا صدر الكلم النوادي

بين الحواضر والبوادي

أنا فارس، أنا شاعر

فى كل ملحمة ونادي

فإذا ركببت فإننى

زيد الفوارس فى الجملاد

وإذا نطققت فإننى

قس بن ساعدة الإيادي

وفى هذا الجانب يؤدى الوزن دوره فى تداعى التراكيب المجانسة لصيغه، على نحو ما سوف أقوم بتوضيحه تفصيلاً فى بحث لاحق، كما تؤدى تداعيات الوزن إلى أن تفيض المجازات والمسكوكات والقوالب المحفوظة التى تجعل من الصورة الشعرية سبكة مؤلفة من أخلاط سابقة التجهيز، منظومة فى أنساق علائقية لا تغادر الأنساق القديمة فى أصولها الصياغية.

أما تأثير العين فيربط بالمنظور الذى ينطوى على فتنة خاصة تجذب البارودى إليه، فيتوقف عند عناصره البصرية، متيحاً أوسع مجال للإدراك الحسى فى التصوير، وذلك على نحو ما فعل فى نونيته التى كتبها أثناء حرب أقریطش (١٨٦٥م) والتى مطلعها:

أخذ الكرى بمعاقد الأجفان

وهفا السرى بأعنة الفرسان

حيث التعويل على المدركات الحسية والمجازية فى الصياغة التى ترد فاعل الرؤية على مفعولها، وتضعهما فى صدارة العلاقات الدلالية، خصوصاً من الزاوية التى تؤكد حضور أداة الإبصار (معاقد الأجفان والعين) إلى جانب مفعولها الذى يبسط صفاته البصرية على المشهد الذى تؤديه القصيدة.

ولا يقتصر حضور العين على الفتنة بلغة المشهد فى شعر البارودى، فهناك فتنة أخرى يومئ إليها الحضور الحسى للعين، حيث ينجذب الحس إلى مخترعات المشهد المعاصر، تعبيراً عن خبرة العيان المباشر، وبحثاً عن ما قد يمكن أن يتميز به الخلف عن السلف، فتستبدل القصيدة بالمجاز القديم مجازاً جديداً، «ينطبع» به المدرك - بفتح الراء - المحدث فى «لوح الفؤاد» الانطباع الذى تتولد به صورة من قبيل:

رمت بخيوط النور كهربية الفجر

أو صورة أخرى من مثل:

وحسرك أسلاك التراسل بيننا

بَسَائِلُ وَدٌّ لَفْظُهُ لَمْ يُحَرْفْ

حيث يتولد المجاز من العيان المباشر، ويقترن بالطرافة التى تبده القارئ بما لم يعهده، فتشدّه إلى الاستطراف الذى يؤديه البيتان:

طبعتَه فى لوح الفؤاد مخيلتى

بزجاجة العينين فهو مصوّر

فسرت بجسمى كهرياء حسنه

فمن العروق به سلوك تخبّر

هذا الاستطراف يعود بنا إلى لغة المشهد، ومن ثم إلى تأثير العين، فيفضى إلى

دوال بصرية لافتة، تصل عمل الشاعر بعمل الرسام وآلة التصوير. ولذلك يفتن البارودي بتشبيه فعل التصوير فى القصيدة بعمل آلة التصوير من مبتدعات عصره، وذلك بالقدر الذى يلح به على الصلة بين الشعر والرسم. والإلحاح على الصلة التى تقرن القصيدة بفن «الرسم» أو «آلة التصوير» كالإلحاح على الصلة التى تجمع بين القصيدة و«المرأة» فى تأكيد أهمية البصر فى تشكيل القصيدة وتلقاها عند البارودي، فلا تختلف دلالة الإلحاح على بصرية التصوير فى أبيات من مثل:

- شفت زجاجة فكرى فارتسمت بها

عليك من منطقى فى لوح تصوير

- إذا صاغها بهزاد فكرى تصورت

لعينى فى زى من الحسن رائق

عن الإلحاح على بصرية المرأة فى أبيات أخرى، منها:

- نظرت إلى المرأة فكشفت لى

قناعا لاح فيه قدير رأسى

- خطرت لها بمراة قلبى

صور لا تزول كالأحلام

إنه إلحاح مقترن بالدور الذى تلعبه العين الموازية للذاكرة، فى وصل قصيدة البارودي بمشهدها المعاصر، وذلك من الزاوية التى تؤكد «استطراف» مخترعات العصر، ومحاولة وصل القول بقائله، وذلك بتمييز القول بخصوصية صاحبه، على نحو غير بعيد عن دلالة البيت الذى يقول:

فانظر إلى قولى تجدد نفسى مصورة

فى صفحتيه، فقولى خط تمثالى

هذه المجاذبة بين العين والذاكرة هى وجه من أوجه إنجاز البارودي وتميزه، فمن الصراع بين ما انطوت عليه الذاكرة من تراث لا بد من التواصل معه، وما أومات إليه العين من تجارب جديدة لا بد من خوضها، يتحرك الوعى الشعرى للبارودي وتتولد قصيدته. وأحسب أن هذه المجاذبة وذلك الصراع هما اللذان منحنا هذه القصيدة خصوصيتها، وحفرا لها دور الريادة فى مجاوزة التراث بالانطلاق منه إلى ما يضيف

إليه، بل إلى ما يمكن أن يكون بداية للتمرد عليه فى أجيال لاحقة. ولذلك لا ينبغي توصيف إنجاز البارودى الشعرى أو النظر إليه داخل تصورات جاهزة، موروثه بدورها، لا تلحظ الصراع الداخلى الذى ينطوى عليه هذا الإنجاز، وتكتفى بتلخيصه فى صفة واحدة، هى صفة «إحياء» أو «بعث» سلبى خالص لتقاليد قديمة لا يفارقها الشاعر، فذلك تلخيص شائه لوجه واحد من أوجه الموقف. ولا قيمة لمعنى «الإحياء» أو «البعث» دون إضافة فردية، تنطوى على هذه المجاذبة بين التقاليد والموهبة الفردية، أو بين تجارب الآخرين السابقين والتجربة الذاتية الخاصة.

المؤكد أن هذه المجاذبة كانت تثقلها سطوة من التقاليد وطغيان من ذاكرة جمعية، نرجسية الطابع، على نحو كان يعكّر الرؤية على العين اللاقطة لمدركات العيان المباشر، ولكن إرادة الاستقلال والتميز التى كانت تكمن وراء حركة العين ما كانت تتوقف عن المقاومة. حدث ذلك - على سبيل المثال - حين أدخل البارودى «القطار» أول مرة إلى دنيا القصائد. وكان قد استقله إلى ضيعته بناحية «قرقية» فى الدقهلية، بعد أن استقال من وزارة الجهادية والبحرية ووزارة الأوقاف عام ١٨٨١م، حين كان الجو السياسى ملبدًا بغيوم التدخل الأجنبى فى مواجهة الثورة العربية الوليدة، وكتب البارودى قصيدته التى مطلعها:

هـجـرت ظلوم وهـجـرها صلة الأسى

فـمـتى تـجـود عـلى المـتـيم باللقى

وهو مطلع يكشف عن النسب (التقليدى) الذى تبدأ به القصيدة، لتومئ به إلى الموقف إيماء دال «ظلوم» إلى «السلطان» (وهو الخديوى توفيق). وينتهى النسب، ويبدأ وصف الرحلة، فيستبدل الشاعر - (الوزير) الذى تؤرقه مشكلات السياسة - بوصف الناقة وصف القطار، مستجيباً إلى ما تفرضه تجربته الخاصة من ناحية، ومفسحاً السبيل إلى عيانه المباشر من ناحية ثانية، كما لو كان يعي وصية أبى نواس التى تقول:

وإذا وصفت الشئ متبوعاً

لم تخل من غلط ومن وهم

فيصف «القطار» وصف العيان. ولكن سرعان ما تسقط الذاكرة عباءتها على لغة

العين، فتتحول «الآلة» الجديدة إلى صورة مسقطّة من صور «الحصان»، فلا نرى من «القطار» سوى «سراة أدهم»:

يطوى المدى طى السجّل، ويهتدى
فى كل مهمّة يضل بها القطا
يجرى على عجل، فلا يشكو الوجى
مدّ النهار، ولا يمل من السرى
لا الوخد منه، ولا الرسيم، ولا يرى
يمشى العرضنة، أو يسير الهيدى

وعندئذ، تذهب بجدة القطار تشبيهات الحصان المنشالة من الذاكرة، ويغدو القطار نفسه مجرد بديل، لا يغير من علاقة العناصر فى بنية القصيدة القديمة التى وصفها ابن قتيبة فى مقدمة «الشعر والشعراء»، ويصيب التّحاتُ نضارة العين التى تختفى طزاجة مدرّكاتها تحت ركام ما يتساقط من الذاكرة. ولكن العين لا تستسلم تماما، فتفرّ من ركام الذاكرة بالتمسك بالمنظور اللافت، وتحقق فى مشهد النبات (المرئى من نوافذ القطار فى سيره) حيث «القطن بين ملوز ومنور»:

دبّت به روح الحياّة، فلو وهت
عنه القيود من الجداول قد مشى
فأصوله الدكّناء تسبح فى الثرى
وفروعه الخضراء تلعب فى الهوا

وللبيتين علاقة شبه خاصة بشعر البارودى ووعيه الشعرى على السواء، ففى هذا الشعر تدب روح الحياة مقاومة القيود التى توهى قوة اندفاع الحركة، وفى هذا الوعى تحتبس الأصول الدكّناء فى ثرى الذاكرة، لكن تتلاعب الفروع الخضراء مع النسائم المنعشة لبدائيات عصر جديد.

- ٣ -

إن وعى البارودى بأهمية الشعر فى الحياة بوجه عام، وأهمية شعره بوجه خاص، هو الذى جعله يلح على الحديث عن «الشعر» فى ديوانه، ولا يتوقف الأمر هنا على

المقدمة اللافتة للديوان بل يجاوزه إلى عديد غيره. ويلفت الديوان انتباهنا - فى هذا المجال - إلى القصائد التى خصصها للحديث عن أصدقائه أو تلامذته الكتاب والشعراء، أمثال حسين المرصفى وعبد الله فكرى وشكيب أرسلان وحافظ إبراهيم وغيرهم، حيث يجد فى هذه القصائد مجالا لصياغة مفاهيمه الخاصة عن الفن الأدبى وتأثيره، والكشف عن الصورة المثلى لنموذج الشاعر الذى يبحث عنه لدى أقرانه من المعاصرين، وكذلك يلفتنا الديوان إلى قصائده ومقطعاته التى نظمها حول فن الشعر دون غيره، وبعضها أقرب إلى التعريف بنفسه شاعرا، مثل المقطع الشهير: «أنا مصدر الكلم النوادى» وبعضها الثانى فخر بشعره، على نحو ما نجد فى قصيدته التى مطلعها:

ترنم بأشـــــعــــــــــــــاری ودع کل منطق

فَمَا بَعْدَ قَوْلِي مِنْ بَلَاغٍ لِمَفْلُوقٍ

وبعضها الثالث أقرب إلى وصف أسلوبه في النظم، من حيث علاقته بالقدماء،

مثیل قولہ:

مضى حسن في حلبة الشعر سابقا

وأدرك، لم يُسبق، ولم يأل مسلم

وباراهما الطائي، فاعترفت له

شہود المعانی بالمتی ہی احکم

وأبدع في القول الوليد فشعره

على ما تراه العين وشي منمنم

وأدرك في الأمثال أحمد غايةً

تبذل الخطي، ما بعدها متقدم

وسرت على أمثالهـم، ولربما

سبقت إلى أشياء، والله أعلم

وبعضها الرابع أقرب إلى التعليمات الشعرية التي يوجهها البارودي «وصايا»

للشعراء من حوله أو من بعده. وبعضها الأخير يشبه أن يكون «بياناً» شعرياً، يصوغ المبادئ الأساسية للنظم وأهميته التي لا تفارق وعي البارودي.

وإذا أضفنا إلى ذلك إشارات البارودي المتكررة إلى شعره داخل قصائده، مما يدخل فى باب «الشعر الشارح» (قياسا على مصطلح «اللمغة الشارحة») والأوصاف التى يصف بها شعره، من حيث تأثيره فى الآخرين، وعلاقته بالسابقين عليه وتميزه عنهم، والهدف من صياغته، والكيفية التى يبنى بها، أو العناء الذى بذله فى كتابته - أقول: إذا أضفنا ذلك كله إلى ما سبق وجدنا أننا إزاء شاعر حريص على أن يتأمل أداته التى يصور بها الواقع، وينظر لها شعريا، أو يقوم بتأصيلها نقديا فى الوقت الذى يسعى فيه إلى «نقش» صور هذا الواقع فى مرآيا قصائده.

وإذا كانت دلالة الوفرة والتكرار فى هذا المجال تقترب بالاهتمام بالوسيلة التى تستمد قيمتها من الغاية التى تهدف إلى تحقيقها، فإن الدلالة نفسها تومئ إلى وعى شعري متميز، يحرص على أن يميز إنتاجه عن إنتاج سابقه من جانب، ويكشف عن ولعه بهذه الوسيلة فى ذاتها من جانب ثان.

فى الجانب الأول، يمكن أن نعيد النظر فى «معارضات» البارودي بوجه عام، وما تنطوى عليه من أبيات مثل:

فلو كنت فى عصر الكلام الذى انقضى

لباء بفضلى جرول وجـرير

ولو كنت أدركت النواسى لم يقل

«أجارة بيتينا أبوك غيور»

وما ضررنى أنى تأخرت عنهم

وفضلى بين العالمين شهير

حيث نرى فيها اهتماما بالقول فى ذاته، أعنى «مقاليد الكلام» التى لا تتكشف قيمتها فى وعى صاحبها إلا بمقارنتها بغيرها، فى سياق لا تتعرف معه الأنا الناظمة هوية نظمها، أو تعرف به، إلا من خلال المقارنة بذلك الآخر (الأب) الذى تريد «الأنا» أن تبدأ معه وتتفوق عليه. ولذلك تركز هذه الأنا انتباهه من يتلقى القصيدة إلى ما تحققة هوية النظم من تميز، وتضع القصيدة فى علاقة تشابه مجازية بهذا الجواد الذى يعاكس سطوة الزمن، فينتقل بفعله من صفة «اللاحق» إلى صفة «السابق»، على نحو ما يومئ هذان البيتان:

كلم أثرت بها جواد براعة
لا يقتفى فى الحضر والتقريب
ترك "الوليد" ملثما بغبار
ومضى فكفكف من عنان "حبيب" *

والجانب الثانى متصل بالأول من الزاوية التى تعطف الفاعل على فعله، حيث
الاهتمام بالفعل فى ذاته لا يقل عن الاهتمام بتأثيره فى المحيط الخارجى، فنحن إزاء
شاعر يدرك أنه لا سبيل له إلى استمالة الآخرين إلا بالمراجعة المستمرة لأداة هذه
الاستمالة، ولا مجال له فى التفوق على سابقه إلا بمعاودة النظر فى الوسيلة التى
تحقق له الاتصال بهم والانفصال عنهم. هل نقول إن ما يحدث فى هذا الجانب أشبه بما
يحدث عندما تستدعى «زجاجة التصوير» الاهتمام بها فى ذاتها؟ إن الأمر على هذا
النحو بالفعل فى حالة البارودى، فالتركيز على «زجاجة التصوير» بحث عن كل ما
يؤكد كفاءة أدائها، وما يفضى بعدساتها إلى المزيد من الدقة والكمال. إن الاهتمام بها
وجه آخر من الاهتمام بغايتها، فهى نظير الفرشاة التى ترسم هذه المناظر المتقنة التى
أشار إليها البارودى فى قوله:

مناظر لو رأى «بهزاد» * صورتها

لاعتهاده من تمادى الحيرة البله

ولقد تحدث القدماء من أسلاف البارودى عن الشعر، وجعلوا القصيدة تتحدث عن
القصيدة، على نحو ما نجد عند أبى نواس وأبى تمام وابن الرومى والمتنبنى وغيرهم.
ولكن كان ذلك فى سياق لا تختلف دوافعه عن دوافع البارودى جذريا، فقد كان هؤلاء
الكبار حريصين على تأكيد تميزهم عن السابقين عليهم من ناحية، وعلى المراجعة
الدائمة لاكتمال أدواتهم فى هذا التميز من ناحية ثانية.

ومن الواضح أن كل سعى شعري وراء التميز أو المغايرة لا يتحقق إلا بوعى ذاتى
بغاياته وأداته فى آن، ولا يتحقق هذا الوعى الذاتى - حتى فى تقاليد الاتصال - إلا

* - الوليد هو البحتري، وحبيب هو أبو تمام.

* الأستاذ بهزاد أشهر رسامي الفرس وأمهـر خطاطيهم، عمل في مدرسة بخارى، وتوفى نحو سنة
١٥٣٧م.

بأن ينعكس هذا الوعي على نفسه، ويغدو فاعلا للتأمل ومفعولا له، فاعلا للمراجعة ومفعولا لها.

من هذا المنظور كان البارودي يسير فى تقاليد المغايرة التى استهلها هؤلاء السابقون عليه، أولئك الذين أرادوا أن يتميزوا فى اتصالهم بالسابقين عليهم، فمضى جاهدا فى إنجاز قصيدة يمكن أن يصفها بأنها:

مخدرة تمحو بأذيال حسننها

أساطير من قبلى وتعجز من بعدى

هذا الحال هو الذى دفع البارودي إلى المعاودة والتنقيح، فالمعاودة والتنقيح احتفاء بالفن المكتوب، ورغبة فى الوصول به إلى أقصى درجة من الإتقان. وقد عبّر البارودي نفسه عن هذه الرغبة تعبيرا مجازيا، من خلال الحكم والأمثال التى نشرها فى ديوانه، عندما أكد أن «الرمح ليس يروق غير مقوم»، وأن «السهم منسوب إلى الرامى»، و«السيف يعرف الأثر»، و«السهم منسوب لكل مصيب». وتلك حكم تنقل خلاصة تجربة صاحبها، وتدلل على اهتمامه بعمله، كما أنها أمثال تنطوى على معنى التجويد والتثقيف وتحضّ عليهما.

لقد كان البارودي من الشعراء الذين تعلموا مغزى ما قاله الحطيئة قديما عن أن «الشعر صعب وطويل سلّمه»، فإنتاجه الشعرى الذى خلفه يفسح له موقعا لاثقا فى تقاليد مدرسة «عبيد الشعر» وأصحاب «الصنعة» لا الطبع. صحيح أنه يصف نفسه بقوله:

أقول بطبع لست أحْتَاج بعده

إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر

إذا جاش طبعى فاض بالدر منطقى

ولا عجب، فالدر ينشأ فى البحر

ولكن المقصود من «الطبع» فى هذا السياق ليس الارتجال أو التدفق التلقائى بالقصيدة، كأن يقول الشاعر على البديهة دون إعداد أو مراجعة، كما لو كان الشعر تدفقا تلقائيا ينبع فطرى لا معاناة فى تدفقه. إن معنى الطبع فى سياقات البارودي الشعرية يفارق معنى «التدفق التلقائى» ويقترب بالملكة التى تكتمل للشاعر من

مطالعة القدماء، فالطبع مرادف للتعلم واستكمال آلات الصنعة فى هذا السياق، وذلك بمعنى لا يبعد كثيراً عن ما قصد إليه حازم القرطاجنى عندما وصف الطبع بأنه: «استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التى من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت [النفس] بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً».

لقد كان الشعر عملاً من أعمال «الصنعة» عند البارودى، كأنه «الرمح» الذى لا يروق غير مقوم، و«السيف» الذى لا يغدو ماضى الغرارين إلا بعد الصيقل والمبرد، و«السهم» الذى لا يدرك طريدته إلا بعد الاعتناء بترييشه وتفويقه. والأوصاف الملازمة للصنعة المادية المتقنة ملازمة لأوصاف الصنعة الشعرية عند البارودى، فالقصيدة عمل شاق لا يرد فيض الحاطر، بل ينحتها الصانع من صخر صنعته، ولا يثق بكل ما يلقي إليه طبعه، ويراجع كل ما أدته إليه قريحته، ولا يكف عن تقويم القصيدة بل يسهر جفنه فيها إلى أن تكتمل أمامه «حولية»، فيغدو شعره معروفا بقوة متنه:

لم تبـن قـافية فـيـه على خلل
كـلا، ولم تـخـتـلف فى رصفها الجمل
فـلا سـناد، ولا حـشـو، ولا قـلق

ولا سـقـوط، ولا سـهـو، ولا عـلـل

وكما نظر البارودى إلى الشعر بوصفه «صنعة» لابد من بذل الجهد فيها، حرص على إخفاء الجهد المبذول فى هذه الصنعة، فالصنعة هى إخفاء الصنعة، فيما يؤكد دلالة سعيه وراء ما يناقض «المنهل المطروق والمنهج الوعر». ولكن رغم هذا الحرص على إخفاء أثر الصنعة، ففى الديوان ما يؤكد المعاودة التى ينطوى عليها، ويوجه خاص القصائد التى وصلت إلينا فى أكثر من صورة، من مثل القصيدة التى كتبها قبل نفيه ومطلعها:

تـلاهـيت إلا ما يـجن ضـمـير

وداريت إلا ما ينم زفير

ثم أعاد صياغتها منقحاً ومحكماً إلى أن استوت الصورة الأخيرة التى ارتضى إثباتها فى الديوان ومطلعها:

أبى الشوق إلا أن يجن ضمير
وكل مشوق بالحنين جدير
وهناك قصيدة:

ذهب الصبا وتولت الأيـام
فعلى الصبا وعلى الزمان سلام
التي تحولت بعد المعادة والمراجعة إلى الصورة الأخيرة التي رضى لها البقاء فى
الديوان، ومطلعها:

أسل الديار عن الحبيب وفى الحشا
دار له مأهولة ومقام
وأخيرا قصيدته:

تصابيت بعد الحلم، واعتادنى شجوى
وأصبحت قد بدلت نسكى باللهو
التي لها صورة مغايرة فى الديوان هى:
تصابيت بعد الحلم، واعتادنى زهوى
وأبدلت مأثور النزاهة باللهو

- ٤ -

هذه المعادة تضعنا فى وضع لافت من شعر البارودى، أو تضع هذا الشعر فى
وضع متميز، لقد نَقَحَ شعره مرات، وأتاحت له فترة النفى الطويلة (سبعة عشر عاما
وبعض عام) معاودة النظر فى هذا الشعر الذى لم يعد له من مجد الدنيا سواء، وذلك
فى عزلة لم يبق له فيها من عزاء سوى الشعر. ويشبه البارودى فى ذلك أبا العلاء
المعرى إلى حد ما، فقد كان رهين عزلة المنفى كأبى العلاء الذى ظل رهين عزلة سجون
الثلاثة التى تحدث عنها فى شعره. وكما أتاحت هذه السجون التوحد لأبى العلاء كى
يُحَكِّكَ شعره، ويخرج لزومياته، فإن توحد البارودى أتاح له إعادة النظر فى شعره
وتنقيحه، ودفعه إلى الاستزادة من المراجعة، بل المضى فى الطريق نفسه الذى سار فيه
المعرى عندما آثر النظم فى لزوم ما لا يلزم هكذا كتب البارودى قصائد من مثل:

إلام يهـفـو حلمك الطـرب؟

أبعد خمسين فى الصبـا إرب

وأشباهاها كثرة فى شعر المنفى، التزم فى بعضها تكرار حرف بعينه قبل حرف الروى (الراء فى البيت السابق) أو أضاف إليه حرفا آخر (قبل حرف الردف اللازم بدوره) على نحو ما نجد فى ما كتبه عن الروح بعد مفارقة الجسد:

بلغت مـداك من أرب فـسـيـحـى

فأنت الـيـوم فى جو فـسـيـح

وحتى بعد أن عاد البارودى من المنفى ورُدَّت إليه أملاكه وتناست سلطة الخديوى قمره القديم وثورته على الحكم المطلق، لم يعد للبارودى من دور أساسى، فقد أصبح شيخا لا يقبل منه غير الشعر، ولم يعد يحتفى به سوى الشعراء وأقرانهم من الكتّاب. وقد أكمل البارودى المراجعة النهائية لديوانه قبل وفاته بسنوات قليلة، وأملاه على من كان يقوم بالكتابة له، وهو أصل الطبعة التى بين أيدينا. وهى الطبعة التى حققها وضبطها على الجارم ومحمد شفيق معروف الذى أكملها منفردا بعد وفاة الجارم. وصدرت كاملة عن دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٧٢، معتمدة على التنقيح الأخير الذى اعتمده البارودى فى أواخر حياته.

وهكذا فنحن إزاء الصورة الشعرية النهائية التى ارتضاها الشاعر لنفسه بعد تجارب عديدة حذفها، وبعد تعديلات كثيرة أجراها، مؤكداً أن الدافع إلى ذلك هو الخوف من الزلل الذى حدثنا عنه فى مقدمة ما أملاه بقوله:

«إن المرء وإن كثر إحسانه لم يسلم من الزلة لسانه،

وقل من توغَّل فى حرجات القريض فنجا قبل أن

يغض بالجريض».

ولكن الأمر لا يقتصر على هذا الدافع وحده، فهناك العملية التأويلية التى أجراها البارودى على شعره بالحذف والإضافة والتعديل أثناء محاولات المراجعة والمعاودة. وقد ارتبطت هذه المحاولات - فى جانب منها - بتأكيد صورة بعينها. هى صورة نموذج الشاعر الحكيم التى حرص الشاعر على إبراز ملامحها فى قصائده، الأمر الذى فرض الإضافة على ما لم يكن لافتا، والإطناب فيما كان موجزا، والشرح فيما كان يستلزم

الإضاءة، وفي المقابل حذف أو تقليص أو تخفيف أو تعديل ما قد يتناقض والدلالات الأساسية لحضور هذا النموذج، من حيث ما أصبح يمثل في وعي الشاعر الذي اتّحد به شيخا من ناحية، ووعي القراء الذين أصبح الشاعر يتوجه إليهم بالخطاب من ناحية ثانية. وكلتا الناحيتين تتجاوب مع الأخرى في النبرة الاعتذارية التي تنسرب في المقدمة التي يقدم بها البارودي شعره، والتي ترتفع ارتفاعا لافتا حين يتصل الأمر بشكوى الزمان على نحو ما أسلفت.

بعبارة أخرى: لقد أعاد البارودي النظر في شعره بعد تجارب حافلة، ووقع اتهامات مؤلمة. وكانت الصيغة النهائية التي ارتضاها وأملأها هي الصيغة التي تتناسب وما أصبح يلح عليه من حكمة طوال سنوات المنفى، ومن جلال الحكيم لا يتردد في مخاطبة المستمعين إليه بقوله:

فـيـا ابن أبـى (والناس أبناء واحد)
تقلّد وصاتى فهى لؤلؤة الفكر
فـإنـى امرؤ جريت دهرى، وزادنى
به خبرة صبرى على الحلو والمر
بلغت مدى خمسين، وازددت سبعة
جعلت بها أمشى على قدم الخضر
فكيف ترانى اليوم أخشى ضلالة
وشيبى مصباح على نوره أسرى

ولقد أبرزت هذه العملية التأويلية التي أشير إليها نموذج الشاعر الحكيم، ووضعت في الصدارة بالقياس إلى كل ما يغايه أو يناقضه من نماذج في شعر البارودي، ومن ثم شحبت حضور نموذج الشاعر اللاهى وغيره من النماذج التي تركت الفضاء فسيحا أمام نموذج الشاعر الحكيم. وتولى الحضور الغالب لهذا النموذج تطويع ما عداه وتلوينه في المنظور الدلالى الذى لا يفارق مغزاه هذا البيت:

ولكننى طوّقت فى عالم الصبـا
وعدت ولم تعلق بفـاضحة أزرى
وفى الوقت نفسه، أردفت هذه العملية صورة النموذج الغالب بصورة الشاعر

«الصانع»، وأدنت بالصورتين إلى حال من الاتحاد، فصار الشاعر الصانع الوجه الآخر للشاعر الحكيم، والعكس صحيح بالقدر نفسه. وظهر انتظام عناصر القصيدة وإحكام أجزائها كما لو كان مجلى آخر، يحاكي به الشاعر الحكيم (بصنعتة) النظام المحكم للكون الذى هو منه، والذى يدل عليه فى آن. ولا شئ يعلو فى هذه القصيدة على «النظام» الذى هو بديع صنع الكون وبديع صنع الشاعر الذى يضم «شتات الكون فى بعض أحرف» فيما يقول البارودى نفسه. ولا شئ ترجوه هذه القصيدة أكثر من التوازن بين عناصرها، فهى أشبه - فى توازنها - بالإنسان الذى فطره خالقه على طبائع أربع:

فإذا تغلب واحد منها على

أقرانه أدى إلى إقلاقه

وكما تنأى هذه القصيدة عن القلق فى عناصرها بأن تجعل العقل هاديا لها فى صنعتها الدالة عليه، تنجذب بعلاقاتها المجازية إلى الأفق البلاغى المتعقل من «التشبيه» الذى يبقى على السلام الدلالى بين طرفيه، ويظل كالحاجز المنطقى الذى يصون الأشياء المتميزة من التداخل أو الاختلاط أو القلق فى مواضعها، فيبقى على تراتب الدوال فى القصيدة إبقاءه على تراتب المدلولات خارجها.

فى هذا السياق تنبئ دلالة الصنعة عن مدلول العقلانية الملازم لها. وإذا كان «كمال العقل» هو جماع الأدوات التى تتميز بها الأضداد فى الصنعة - فيما قال ابن طباطبا قديما - فإن تحقق كمال العقل فى قصيدة البارودى يعنى أن هذه القصيدة لا ترخى العنان للخيال الشعرى، أو تتركه مرسلا طليقا متحررا، بل تعقله بما يشده إلى قواعد الإصابة وأصول اللياقة العقلية، ومن ثم تصف هذه القصيدة نفسها بأنها «هدية فكر»، أو «صفحة الفكر»، أو «لؤلؤة الفكر»، أو «شعلة الفكر»، فهى «آثار العقول» التى تذكرنا بالتيار الأوسع من التقاليد التى تنتمى إليها فى عالم الشعر الذى هو «صوب العقول» وليس «فيض العواطف».

فى هذا السياق، تعلق قيمة العقل الملازم للصنعة، وتعمل المخيلة بهديه، فالعقل مرتبط باتزان الحكمة الذى يحد من جموح المخيلة المرتبطة بالهوى. وإذا كانت الحكمة دليل الهداية، ونبراسها، فإن الشاعر الحق هو الذى يستضيئ بها، ويكشف بنورها كل

محجوب عن غيره، فيمكن له أن يقول عن نفسه:

ولست بعلاءم الغيوب وإنما

أرى بلحاظ الرأى ما هو واقع

و"لحاظ الرأى" تعنى حكمة العقل التى تعنى، بدورها، قدرة الشاعر على أن يرى

أبعد من غيره بما يتصوّن به من عقل:

فالعقل كالمنظار يبصر ما نأى

عنه قريباً دون لمس باليد

- ٥ -

كانت الحكمة أصل الشعر ومصدر قيمته عند البارودى، كما سبق أن أوضحت فى البحث السابق. ولذلك لم يفارقه الإيمان بدور الشاعر الحكيم فى اكتشاف مغزى الكون، والتقاط العبرة من حركة الإنسان بين قطبى الزمان والمكان، ولم يتخل عن الإيمان بدور الشاعر فى هداية الجماعة وقيادتها والتعبير عن مطامحها وأحلامها. ولم ير البارودى فى ذلك أمراً هامشياً أو ثانوياً، بل رأى فيه أصل وجوده الشعرى ومبرر قيمته، ومن ثم لم ينسرب إلى وعيه ما رسخ عند غيره من النظر إلى الشعر بوصفه أداة للمجاملة الاجتماعية، أو بوصفه متجراً يطوف به المادح على طالبى الشراء، ليكون المدح على قدر العطية، بل نظر إلى الشعر بوصفه حكمة تتخلق بها المعرفة فى فكر الشاعر الحكيم، وتنتقل عبر كلماته إلى الآخرين، فتعرفهم بالحقيقة وتهديهم إلى الحق. صحيح أنه مدح كما مدح غيره من القدماء، وصحيح أن شعره لم يخل من بعض آثار مراعاة مقتضى الأحوال ومقامات المستمعين، على نحو ما سوف أكشف لاحقاً، ولكن مديحه - فى مجمله - لا يشكّل إلا أقل شعره، ولم ينطو قط على هوان الشاعر الذى انحدرت به مواصفات النفاق الاجتماعى والسياسى أو لوازم العيش التى تلجئ الصدوق إلى المين. لقد طاول مدوحيه القلائل (إسماعيل، وتوفيق، وعباس) فى قصائده القليلة، ولم ينظر إليهم بوصفهم أعلى مكانة منه، أو إلى شخصه - الذى كان حاضراً فى المدح بما لا يقل عن حضور المدوح، إن لم يفقه - بوصفه أقل مكانة. وينطوى ذلك على أحد الأصول التقليدية الأساسية التى تؤكد ضرورة التركيز على

"النوع" الذى يغدو مثالا لغيره، وذلك من الزاوية التى لا تتردد فى التضحية بالتعنين الفردى لموضوع القصيدة فى سبيل الوصول إلى المثال العام الذى يغدو نموذجا لغيره. ومن هنا لم تكن القصيدة البارودية تتحدث عن كائن بعينه، هو هذا الرجل أو تلك المرأة فى تفردهما المتعين أو خصوصيتهما الماثرة، بل عن الكائن "النموذج" الذى يستوعب كل صفات نوعه، ويصعد بها إلى مرتبة المثال الذى يختزل كل صفات التحسين (أو التقبيح) الفردية فى إهابه، ويحيلها إلى نموذج من عموم الحسن الذى يدفع الآخرين إلى الإقبال عليه، ومن ثم التفور من نقيضه، فالضد يظهر حسنه (أو قبحه) الضد.

ويقدر ما كان الباوردى يفاخر بالأثر الذى يحدثه شعره بوجه عام، كان يتحدث عن الأثر الأخلاقى لهذا الشعر، ملحا على ما يؤديه التخيل الشعرى من عمليات تحسين أو تقبيح، فالشعر يمكن أن يكون منارا للشارى أو نكالا للأحمق، وما يخلفه فى النفس قد يشبه العسل الماذى أو المرة المقيئة، فى الحالة الأولى يخلد الشعر المآثر، ويتحول إلى ديوان الفضل والنهى، ويؤكد قيم الحق والخير والجمال، ويعلو بالنموذج الذى يجسد هذه القيم ويحسنها فى النفوس بما يغرى باتباعها، والعمل بمقتضاها بوصفها مثالا عليا فى الفعل والسلوك، وفى الحالة الثانية يجسد الشعر المثالب، ويعكس نماذجها فى مراهيه بما يقبحها فى النفس والعقل، ونقرأ فى أبياته:

- فلا تحتقر فضل الكلام، فإنه

من القول ما يبنى المعالى ويهدم

وما هو إلا جوهر الفضل والنهى

يسرد فى سلك المقال، وينظّم

- هو العسل الماذى طورا، وتارة

يثور الشججا منه مكان المخنق

يغنى به شاد، ويحدو ركابه

به كل حاد بين بيضاء سملق

فطورا تراه زهرة بين مجلس

وطورا تراه لهذما بين فيلق

وما كلفنى بالشعر إلا لأنه

منار لسار، أو نكال لأحسمق

هذا التخيل الشعرى الذى يفضى إلى التحسين (منار السارى) أو التقبيح (نكال الأحقمق) لا يتخذ شكلاً واحداً فى علاقته بالقارئ. إن أوجهه تتعدد بتعدد الأغراض التى يتوجه إليها الشاعر من ناحية، وأحوال المستمعين من ناحية ثانية، إذ يتصف الشاعر الحكيم بأنه:

له بين مجرى القول آيات حكمة

يدور على آدابها الجدد والهزل

ولكن الهزل ضرب من الجد فى هذا المقام، لأنه مخاطبة المتلقين على قدر عقولهم أحياناً، والقول الذى تستجم به النفس حتى تقوى على الحق فى أحيان أخرى، ووسيلة تحسين تكتسب بها المعانى مذاقاً براقاً فى أحيان أخيرة. فلا يفارق «آيات الحكمة» فى كل الأحيان، ومهما تعددت صورته أو كيفيات استقباله، فإنه يظل دائراً ما بين قطبى التحسين والتقبيح، وفى إطار الوظيفة الأخلاقية التى لم يكف البارودى عن النهوض بمقتضياتها.

وأحسب أن الوعى الشعرى بهذه الوظيفة هو الذى قرن تأثير الشعر بصورة «النور» فى الحقول الدلالية للصورة الشعرية عند البارودى. والأمر لا يتوقف على «منار السارى» فى هذه الحقول، بل يتعداه إلى أمثال:

- ملكت مقاليد الكلام وحكمة

لها كوكب فخم الضياء منير

- وشعلة فكر لو بمثل ضيائها

أنار سراج الأفق ما كان ينطفئ

فالعلاقة الدلالية بين الشعر وأمثال «المنار» و «الكوكب المنير» و «شعلة الفكر» تؤكد وجه الشبه العقلى الذى يرتبط بالوظيفة الأخلاقية، من الزاوية التى تعطف فعل التخيل على فعل التخيل، فتحقق التجاوب بين كيفية إبداع القصيدة عند الشاعر وكيفية تأثيرها فى المتلقى. أعنى أن "التخيل" الذى ينبثق، فى "سماوة الفكر" كأنه النور إبداعاً، ينقلب إلى "تخيل" ينبثق كالنور فى وجدان القارئ ووعيه تلقياً، فيضيئ له ما لم يكن منكشفاً، ويهديه إلى الاتجاه الذى يليق به، وقد عبّر البارودى

عن ذلك بلغته الخاصة فى مقدمة ديوانه حين تحدّث عن الشعر من حيث إبداعه وتلقيه فى آن، فالشعر عنده:

«لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماء الفكر، فتنبعث
أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألأنها نورا يتصل
خيطة بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها
الحالك ويهتدى بدليلها السالك».

وإذا كانت هذه العملية تبدأ مع لمعة الإبداع التى تنبثق فى سماء الفكر نورا حيث يبدأ التخيل، فإنها تنتهى مع إضافة المغزى الأخلاقى الذى يشيع نوره فى سماء التلقى، حيث يتحقق التخيل ويكتمل أداء الوظيفة الأخلاقية.

لكن دال "النور" لا ينصرف إلى مدلول المغزى الأخلاقى وحده، حيث ينبلج بالحكمة الحالك من مسالك القيم، فهناك مدلول ثان تتضمنه الدلالة السياقية لهذه الصورة، هو مدلول المعرفة الذى يتصل بمدلول الأخلاق فى حقول متجاورة، لا تنفصل علاقاتها الوظيفية أو السياقية، إن الشاعر الذى يقول:

فَمَا قَبِدْتَنِي لَفْظَةً دُونَ حِكْمَةٍ

وَلَا غَرَرْتُ قَوْلَ فَمِلْتَ إِلَى الدَّعْوَى

أو يطرح السؤال المتعجب:

فَكَيْفَ يَنْكُرُ قَوْمِي فَضْلَ بَادِرَتِي

وقد سرت فيهم حكى وأمثالى؟!

تصل أبياتُه الأخلاق بالمعرفة، فى علاقة يمكن أن تتضمن معنى السببية التى تجعل من كلا الطرفين نتيجة لقرينه دون تفرقة، كما يمكن أن تتضمن معنى المجاورة الذى يجعل من الأخلاق الجانب الملاصق للمعرفة. وسواء آثرنا المعنى الأول على الثانى أو العكس، فإن اتصالهما نابع من دلالة "النور" الرمزية التى يلزم فيها مدلول الأخلاق مدلول المعرفة ولا يفارقه.

هذه الدلالة تردنا إلى الأصول التراثية الأولى لمعنى الشعر الذى لم يفترق عن معنى الحكمة فى أصل نشأته، من حيث اقتران داله بمدلول المعرفة، ولا تفترق عن معنى الشاعر الذى تداخل ومعنى الحكيم، من حيث اقتران داله بمدلول العارف. وقد

قيل إن الشعر سمي شعرا "لأنه الفطنة بالغوامض"، وإن الشاعر سمي شاعرا «لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أى يعلم». وتلك أصول جعلت الحكمة كالشعر والشعر كالحكمة ضربا من المعرفة، ينبثق فى سماوة الفكر، حين يظن الحكيم أو الشاعر إلى ما لا يظن له الآخرون، فيكشف الغامض من العالم والإنسان، ويبرزه فى مغزى يصون الكون من الفساد، ويؤسس عمرانه، وذلك على النحو الذى يتنزل معه الحكيم أو الشاعر منزلة "المنارة" التى يهتدى بنورها، فى كل أحوال الحق التى لا تنفصل عن الحقيقة، فالحكمة - كالمعرفة - "نور"، ونورها يغمر صانعها ومحصلها وناقلها والمبشر بها غيره، وغيبابها ظلام يغمر كل من تغيب عنه، وذلك هو السبب فى تداخل دوال كلمات الحكمة والشعر والنبوة فى دائرة دلالية واحدة، كما سبق أن أوضحنا فى دراسة الشاعر الحكيم، أعنى التداخل الذى امتزجت فيه أنوار النبوة بأنوار الشعر فى دلالة النور (المعرفة) الذى يرى به العارف ما لا يراه غيره، ويبدد بضوئه ظلام من حوله، محققا الإنارة أو الاستنارة، فالنور هو المعارف والحقائق واليقين، وهو الكتاب السماوى لأنه يأتى بالهدى والحق، وهو النبى الذى يجيئ بما ينير السبيل، وهو الحكيم الذى تقتبس الجماعة الهداية من نوره، والشاعر هو الوجه الآخر للحكيم الذى يتمم على الجماعة نورها.

وعندما تتجاوب أبعاد هذه الدائرة الدلالية فى الوعى الشعرى للبارودى، بكل علاقات التناص التى ترتبط بها، تغدو دلالة الشعر قرينة دلالة النور، من الزاوية التى يضيئ بها الشعر (النور) معالم الطريق الذى تسلكه الجماعة:

فـبـنـورـه فى كل جنح نهـتـدى

ويهـدـيه فى كل خطب نفـتـدى

ويكشف فى الوقت نفسه عن المعرفة التى تتجلى بها أسرار الكون:

فثم علوم لم تفتق كـمـامـها

وثم رموز وحـيـها غامض السر

وتتجاوب أبعاد دينية فى المنطقة التى تصل حكمة الشعر بحكمة الأنبياء فى دلالة "النور"، ويرقى الشاعر إلى مرتبة الكشف، ويغدو صاحب رؤيا، يرى ما لا عين رأت ويسمع ما لا أذن سمعت، ويتحقق اكتمال نموذج الشاعر الحكيم الذى يصف مخيلته بأن:

لها من وراء الغيب أذن سمیعة
وعین ترى ما لا یراه بصیر
أو یصف حضوره بأنه حضور کائن نورانی:
- بعيد مجال الفكر لو خال خيلة
أراك بظهر الغيب ما الدهر فاعل
- له تحت أستار الغيوب وفوقها
عیون ترى الأشياء لا وهم واهم
ومرة أخرى تبرز "العین" إلى الصدارة، ولكن من حيث الدلالة على مدرکها
المباشر، النور الذى یلازم الرؤية والرؤیا لدى كل کائنات الدلالة النورانية.
وإذا كان لكل نبی آية ومعجزة، فالشعر معجزة الشاعر الذى یدخله دائرة هذه
الدلالة، كما سبق أن أوضحنا تفصیلاً فى البحث السابق. ولذلك كانت قصائد الشاعر
- كما قلت من قبل - "آیات مفصلة" و "آية یوشع" فى الإعجاز، وقصیدته الحولية یقر
لها بالمعجزات قبیل الإنس، فهى القصيدة التى یمکن أن یصفها بأنها تبقى «بقاء
السبعة الطول» وأنها لو تلیت على جبل لانهار، أو یقول عنها:
ألا إنها تلك التى لو تنزکت
على جبل أهوت به فهو خاشع
و«السبعة الطول» دال یرجع مدلوله ما بین «المعلقات» السبع فى الشعر التى
قیل إنها علقت على الکعبة، «والسور» السبع الطول فى القرآن الکریم. وهو دال
یلتقى مدلوله مع الکلم المقدسة التى یهوى الجبل خاشعاً عن إعجازها، الأمر الذى یرد
عجز الدلالة على صدرها فى الدائرة النورانية للشعر.

- ٦ -

أتصور أن قيمة الشعر تغدو قيمة مطلقة فى هذه الدائرة، فالنور الذى یستضاء به
على هذا النحو لا یفنى ولا یتبدد، مثله مثل حکمة الحكماء ونبوة الأنبياء، ومن ثم
یتحول «الحُکْم» الذى یصدره الشعر (النور) فى زمن بعینه إلى حُکْم أزلی مطلق،
یجاوز تعین زمن إصداره ومكانه وشخص مطلقه إلى عموم الزمان والمكان والإنسان،

فيكتسب صفة الثبات التي تتأبى على النقص والتغيير، والإطلاق - بهذا المعنى - صفة متولدة عن نورانية الدائرة الدلالية التي يتحرك فيها الشعر، فما دامت قصائده قرينة «السبعة الطول» فهو قرين الرؤيا التي تظل حية على الدوام، لا تمحو الأيام جدتها، و«حُكْمُ» الشعر قرين هذه الرؤيا، فهو «حُكْمُ» يعلّق المتعين الذي هو باعته في الدولاب الأبدى للدورة الكونية التي تدور بالإنسان والطبيعة، فلا يتوقف هذا الحكم عن الدوران مع الزمن، ويكتسب صفة الأبدية رغم فناء فاعله والمفعول به. وإذن فإن ما يقوله الشعر حق مطلق، وما يثبتته ثابت، وما ينفيه منفي، ومن ترفعه القصيدة لا يخفضه الزمان. أما من تهوى به فيظل سجين معرّة النقصان إلى يوم الدين.

ولذلك تقرن أبيات البارودي الأثر الذي يحدثه الشعر في الآخرين بقدرته الدهر على تغيير مصائر الكائنات، على نحو يتنزل معه الشعر - في مرآة المجاز - منزلة قوة كونية، تجرى مع الشمس أو تطارد البرق، بل تجاوز قوة الدهر نفسه، وتسيطر عليه لتنطقه آثارها كأنه وسيط من وسائطها، وذلك في «تخييل» شعري يؤكد الأثر الأخلاقي للمعرفة الشعرية على سلوك الجماعة والأفراد، وينطقه فيما سبق أن عدّدته - في المبحث السابق - أول «بيان شعري» لشعراء الإحياء في القصيدة التي مطلعها:

للشعر في الدهر حكم لا يغيّره

ما بالحوادث من نقص وتغيير

وهي القصيدة التي سبق أن أوضحت أنها تدخل صحائف الشعر في ثنائية متعارضة دالة، طرفاها الحكم المطلق للشعر وزمانه الأزلي من ناحية، والنسبية اللافتة للإنسان وزمانه المتعين المحدود من ناحية أخرى. ويقترن الطرف الأول بالثبات والكمال، في مقابل النقصان والتغيير اللذين يعتوران الطرف الثاني. الطرف الأول قرين الشمس والبرق والرعد من عناصر الطبيعة الفاعلة والباقية، كما قلت من قبل، ولكن في شبكة من العلاقات الدلالية التي ترد ثبات هذه العناصر وكمالها إلى صفة «النور» التي تصلها بالشاعر، من حيث هو كائن:

له البلجة الغراء يسرى شعاعها

إذا غام أفق الفهم، والتبس الأمر

...

...

إذا اختتمرت بالليل قـمـة رأسه

تفجّر من أطراف لمتها الفجر

والطرف الثانى قرين الإنسان الفانى، وزمانه الزائل، وشروء مكانه التى لا نجاة

منها إلا بنور الشعر وهدى صحائفه.

وعندما يقترن الطرف الأول بالثبات والكمال فى هذه الثنائية، على النقيض من

طرفها الثانى الذى ينوشه التغير والنقصان تتجلى صفة الخلود التى تلازم صحائف

الطرف الأول. إن هذه الصحائف تبقى فى لوحاتها على كل ما (أو: من) تصدر عليه

حكمها، أيا كان هذا الحكم سلبا أو إيجابا، وتنقله من الزمان النسبى الزائل إلى الزمان

الأبدى الدائم، ومن الحدث العابر إلى المغزى الباقي، وذلك بالمعنى الذى أبقي به شعر

زهير حكيم القبيلة على ذكرى هرم بن سنان سيد القبيلة، والذى حفظ انكسار الزرقان

الثرى أمام الحطيثة الفقير، والذى أدام خذى بنى نمير القبيلة بواسطة جرير الفرد، وضآلة

كافور السلطان فى مواجهة المتنبى الشاعر، فلا شئ يبقى فى النهاية سوى حكم الشعر

الذى لا يغيره ما بالحوادث من نقص وتغيير.

هذه الدلالة التى لا تفارق معنى الديمومة تنتقل من حُكم الشعر إلى صحائفه،

ومن القول الذى تحتويه الصحائف إلى القائل نفسه، فيتحول الشاعر إلى كائن تخلّده

كلماته، وينقلب موته حياة حين يتذكره بالشعر كل من لم يلاقه، وكل من يسترجع عنه

صالحات المناقب، فتظل قصائده باقية على الأحقاب، تلوح فى وجنة الأيام كالخال، و:

تبلى العظام ويبقى ذكره أبدا

فى كل عصر له سجع وترنام

وتأسس على الثنائية المتعارضة السابقة علاقات تعارض موازية تتقابل فيها

حكمة الشاعر الذى يحتل المرتبة العليا مع قوة السلطان التى تحتل المرتبة الدنيا، وذلك

فى موازنة التضاد بين الشاعر وأقرانه البشر الذين يمكن أن تشبه علاقته بهم علاقة

الراعى بالقطيع، ومن ثم تستعيد أبيات البارودى تقاليد الحكيم المتمرد على علاقته

بالسلطان، تلك التقاليد التى تنطق نصوصها أصداً عبارات ابن المقفع التى تقول:

«إن كان للملوك فضل فى ملكها فإن للحكماء فضلا فى

حكمتها أعظم، لأن الحكماء أغنياء عن الملوك بالعلم،

وليس الملوك أغنياء عن الحكماء بالمال».

وإذا كان السلطان العادل يتنزل - فى صحائف الشعر - منزلة كل سام فى أرومته، فإن السلطان الظالم يهبط إلى الدرك الأسفل الذى تخمد فيه هذه الصحائف أنفاس غروره، فهى منارات عدل يستضيئ بنورها المظلومون، وأسلحة مدمرة تبيد أركان ممالك الشر، وكما يقف الصوت الناطق فى صحائف الشعر من السلطان موقف الناصح من الذى هو فى أمس الحاجة إلى النصيح، يقف الشاعر من الشعب موقف المعلم من المتعلم، وذلك فى سياق من الدلالات المتناصة التى تنزل الشاعر - فى علاقته بالسلطان والشعب - منزلة «الحكم الترضى حكومته» فى كل الأحوال، ومن ثم يتخذ الآخرون فى علاقتهم بهذا الشاعر موضع القطيع بالقياس إلى الراعى، أو موقع طالب المعرفة من قطبها، فى خطاب يتضمن أبياتاً من قبيل:

فاسمع، فما كل الكلام بطيب
ولكل قول فى السمع مذاق
نزل الكلام إلى من شرفاته
وتمثلت بحديثى الأفق

وذلك وضع يفرض نفسه على الكيفية التى ينظم بها الشاعر شعره، فيصوغ تراكيبه اللغوية وعلاقاته الدلالية بما يزيد من وقع التأثر فى النفوس، فيرتفع تكرار «ضمير المخاطب» فى القصيدة، ولوازمه، لأن خطابها يتجه بالحكمة إلى خارج الشاعر، حيث المخاطبين المنتظرين أقوال الخطاب الشعرى الحكيم. وتغلب على هذا الخطاب «الصيغ الإنشائية» لتستجيب إلى مقتضيات الأمر والنهى والنداء والتعجب، وما يماثلها من وسائل يحتاج إليها المعلم فى درسه. وتبرز الصيغ الدلالية الشارحة مع مجازاتها التى تقرن التشبيه بالإبانة، والتمثيل بالإقناع فى المحاجة، والأمثلة الشعرية بضرب المثل الذى يؤكد المغزى الخلقى لما يدل عليه. وتتراص كل تقنيات التخييل الشعرى البلاغية، تترى ليتمثل القارئ حكمة الشاعر أبلغ تمثل.

ويعود بنا هذا الوضع إلى صفة «الصانع» التى تلزم عن صفة «الحكيم» فى وعى البارودى، أو شعره الذى ينطق هذا الوعى. وترتد الصفتان إلى فاعلهما، العقل الذى هو عيار الأخلاق وأداة الصنعة، فى الشعر الذى يلوح به كل «ما خطه الفكر من بحث وتنقيب».

القسم الثاني

الوجه السالب للاستعادة

المخيلة التقليدية

١- تقاليد الصنعة التراثية

أتصور أنه قد اتضح مما سبق أن شعراء عصر الإحياء ونقاده آمنوا أن الشعر صنعة قولية تكتسب بالدربة والممارسة والحفظ. ويشير مفهوم الصنعة، فى هذا السياق، وكما سبق أن أشرت، إلى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بواسطة فعل خاضع للوعى والتوجيه، فالشاعر صانع ماهر، ينتج من أجل مستمعين، وترمى مهارته إلى إحداث تأثير خاص، أو تخيل، فى عقولهم. والشاعر، مثل أى صانع آخر على هذا النحو، يتعلم كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والممارسة والرجوع إلى القواعد المأخوذة من تجارب أسلافه.

وبقدر ما كان هذا الفهم للصنعة يدعم دوافع العودة إلى الموروث الشعرى، فى توجهات الحركة الشعرية التى اكتسبت اسم البعث والإحياء، كانت العودة إلى الموروث نفسها تدعم فهم الصنعة وتؤكد فى الوعى الشعرى العام والخاص، وذلك فى سياق لا ينفصل عن إيمان الإحيائيين بالموروث العربى القديم، وضرورة العودة إليه بوصفه ملاذا يحمى الذات العربية، ويؤكد الأصول الراسخة لهويتها، فيدعمها فى موقف المواجهة مع حضارة الغرب الغازية التى أخذت تهدد هذه الهوية.

ولذلك تحدد معنى الصنعة الشعرية بما لا ينفصل عن تأكيد أهمية الحفظ بوصفه أول مبادئ الصنعة، خصوصا بعد أن تعلم الشاعر الإحيائى من أساتذته القدماء، ومن أساتذته المحدثين أمثال حسين المرصفى صاحب «الوسيلة الأدبية»، أن أول شرط من شروط صنعة الشعر وأهمها: الحفظ من جنسه، أى من جنس شعر العرب، ذلك لأن من قل حفظه أو عدم - فيما يقول المرصفى نقلا عن ابن خلدون - لم يكن شعره شعرا وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر به أولى^(١). ولقد اندفع الشاعر الإحيائى إلى حفظ

دواوين الشعراء العرب القدامى ومختاراتهم، نتيجة تسليمه بهذا المبدأ، ونتيجة اقتناعه بأن الحفظ هو الخطوة الأولى على طريق التفوق والتميز. ولذلك يقول المرصفي مفسراً تفوق تلميذه البارودي، ومبرراً علو نجمه على شعراء عصره:

«هذا الأمير الجليل، ذو الشرف الأصيل، والطبع البالغ نقاؤه، والذهن المتناهى ذكاؤه، محمود سامى باشا البارودي، لم يقرأ كتاباً فى فن من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقل، وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله، فكان يستمع بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته، حتى تصور فى برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية... ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم، حتى حفظ الكثير منها دون كلفة، واستثبت جميع معانيها، ناقداً شريفها من خبيثها، واقفاً على صوابها وخطأها، مدركاً ما كان ينهض وفق مقام الكلام وما لا ينبغى، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء»^(٢٦).

وأغلب الظن أن المرصفي هو ذلك الشخص الذى كان البارودي يقرأ عليه، ففى شعره ما يشى بتلمذته على المرصفي، خصوصاً حين يقول:^(٢٧)

بلوت ضروب الناس طراً، فلم يكن
سوى المرصفي الحبر فى الناس كامل
همام أرانى الدهر فى طى بُردِه
وقمَّهْنى حستى اتقنتى الأمائل

ويؤكد ذلك قطعة يتيمة من الشعر نظمها المرصفي فى البارودي، يقول فيها:^(٢٨)

صحبته وهو سر فى مخايله
حتى تخير من إعلانه الكبر

واندفع البارودي بفضل هذه التلمذة إلى قراءة أغلب ما نظمه شعراء العرب

القدامى، واستيعاب دواوينهم المخطوطة فى مكتبات القاهرة والأستانة، فقد كان ينقطع إلى هذه المكتبات من وقت لآخر قارنا ودارسا وناسخا، وظل كلنا بذلك إلى أن تكونت له مكتبة ضخمة من مخطوطات الشعر العربى القديم. ويفضل ما نسخه من دواوين، ظهرت أسماء شعراء لم يكن جمهور المثقفين أو الدارسين يعرف عن شعرهم شيئا، مثلما حدث مع ديوان صردر الذى نسخه البارودى بخطه سنة ١٨٦٨م.^(١)

وكان للشيخ حسين المرفصى - مثلما كان لتلميذه البارودى - أثره الواضح فى شعراء الإحياء بشكل عام، بل إن كتابه «الوسيلة» يعتبر المرجع الأول لكل من حافظ وشوقى فى بدء تكوينهما الأدبى، فقد درس شوقى فنون الشعر والبلاغة على يدى المرفصى دراسة عملية خاصة، جعلته يقول: «أستاذى الوحيد الذى أعد نفسى مدينا له هو الشيخ حسين المرفصى صاحب الوسيلة الأدبية»^(٢).

وقد تلقى شوقى دروسه على الشيخ المرفصى فى فترة مبكرة من حياته، قبل أن يلتحق بمدرسة الحقوق سنة ١٨٨٥م. وقد كشف لنا شوقى عن الطريقة التى اتبعها المرفصى معه لتعليمه النظم حيث يقول:

« وفقت لنظم الشعر وأنا فى الرابعة عشرة من عمرى - أى سنة ١٨٨٢م - وكان أستاذى يومئذ المغفور له الشيخ حسين المرفصى. وعليه قرأت الكشكول والبهاء زهير حتى إذا بلغت فى مطالعة الكشكول هذين البيتين:

ومخرق عنه القميص تخالسه

بين البيوت من الحياء سقيما

حتى إذا حمى الوطيس رأيتنه

عند اللواء على الخميس زعيما

استخف الشيخ الطرب، وطلب إلى أن أسطرهما، فقلت:

ومخرق عنه القميص تخالسه

ملكا تنم به السمماء كريما

يحمى الحمى عف اللواظ والخطا

بين البيوت من الحياء سقيما

حتى إذا حمى الوطيس رأيتنه

نارا على نار الوغى وجحيما

وإذا القبائل أطبقت ألفيته

عند اللواء على الخميس زعيما

فاستحسن البيت الأول والثاني، وأرشدني إلى مواضع التكلف من الثالث والرابع، ثم اقترح أن أجرب لسانى فى الحكمة فعملت هذين البيتين، وهما أول عهدى بانشاء الشعر:

قصارى العيش أن يـ

هـب إن حللوا، وإن مرا

فإن شئت فممت عبدا

وأن بشئت فممت حرا

فأعجب الشيخ بها كثيرا وبشرنى بمستقبل فى الحكمة غزير^(٧).

ولا شك أن هذا النص يكشف عن ذوق المرصفى الذى تشربه شوقى بشكل تجلى فى كثير من شعره، كما أنه يوضح لنا مفهوم الصنعة بشكل عملى.

ويمكن القول إن تأثير المرصفى والبارودى لم ينحصر فى الشعراء المصريين وحدهم، بل جاوزهم إلى شعراء الشام بفضل الشيخ محمد عبده الذى حمل معه كتاب «الوسيلة الأدبية» إلى منفاه، حيث أطلع عليه أدباء الشام. ولذلك يقول شكيب أرسلان:

«كان اطلعنا على شعر محمود سامى البارودى بواسطة

الأستاذ الإمام حجة الإسلام الشيخ محمد عبده، أيام كان

ضييفا فى بيروت، وكنا نلزمه استفادة من واسع علمه،

واستفاضة من عارض فضله، فهو الذى عرفنا بالوسيلة

الأدبية للشيخ حسين المرصفى»^(٨).

ومهما يكن من أمر، فقد تابع أبناء الجيل اللاحق طريقة البارودى، وتعلموا بفضل استيعابهم ما فى كتاب «الوسيلة» سر عظمة البارودى، وأسرار الشاعر الناجح، فاندفعوا جميعا إلى الموروث الشعرى، فكان شوقى شاعرا راويا يكثر من القراءة والدرس، وتلك القراءة انطبعت فى ذاكرته أغلب صور الشعر العربى^(٩). وفعل حافظ إبراهيم الشئ نفسه، فأكثر من قراءة كتب الأدب «وأطال النظر فى كتاب الأغانى.. فقد قرأه مرات. وتحدث هو عن نفسه أنه كان يطيل النظر فى دواوين الشعراء، ويتخير

من شعرهم، ويحفظ ما يتخير... إذ كان حافظ يتخير بذوق العصر وروح العصر. وكان له حافظة قوية تسعف ذوقه وتلبى ذاكرته، ثم يتجلى ذلك فى شعره»^(١٠). وساعدت حركة الطباعة والنشر التى ازدهرت مع إنشاء المطابع الأميرية فى بولاق سنة ١٨٢٢م على نشر كثير من عيون التراث العربى، الأمر الذى أتاح لشعراء الجيل الثانى من الإحيائيين - بعد البارودى - الاطلاع اليسير على الموروث الشعرى العربى فى اختلاف عصوره وشعرائه.

وقد سبق أن ألمحت إلى أن هذه الثقافة الواسعة بالموروث الشعرى القديم سلاح ذو حدين فى يد الشاعر. فهى - من ناحية - مفيدة فى إرساء مكوناته الثقافية الهامة، خصوصا حين تصله بالتجارب الخلاقة للشعراء الأسلاف. وهى تجارب ينبغى أن تذوب فى (اللاشعور) مكونة مع الإدراكات الآتية للشاعر مادة جديدة لتجاربه الشعرية. أقصد إلى هذه التجارب التى يعبر بها عن إحساسه المتفرد بذاته ويعصره فى الوقت نفسه. وهى - من ناحية مقابلة - يمكن أن تصبح حائلا بين الشاعر وذاته وعصره على السواء، خصوصا إذا حرص الشاعر على التشبه بالقدماء، واستغرق فى الموروث إلى الدرجة التى يرى فيها كل شئ بعينى محفوفة، أو يعيون الدواوين القديمة التى أصبحت عيونه. وهذا ما حدث فعلا للشاعر الإحيائى فى قسم غير هين من شعره. وهو القسم الذى أريد أن أتوقف عنده بالدرس، وأرقب دور المخيلة التقليدية فى صياغته، جنبا إلى جنب الخصائص التى ترتبت على هذا الدور فى تقنيات النظم الذى لم يبعد عن معنى الصنعة.

وربما كان من المفيد - فى هذا السياق - تأكيد أن حضور المخيلة التقليدية ليس حضورا خاصا بالشعر الإحيائى وحده، وإنما هو حضور أعم منه وأشمل. وهو حضور يتكرر حين يعيش الشاعر فى دواوين السابقين عليه أكثر مما يعيش فى عصره ويعصره، وأكثر مما يعيش فى تجاربه الخاصة ورؤيته المائزة. وأحسب أن أغلب شعرنا العربى بعد أبى العلاء المعرى، بل قبله إلى حد ما، شاهد ضخم على الحضور المتكرر للمخيلة التقليدية.

لقد عاش الشاعر العربى المتأخر فى دواوين أسلافه مطالعا وحافظا ومتأملا، وسدد النقد والبلاغيون خطاه، وعلموه ضرورة الاحتذاء وحسن الاتباع. وعندما أراد

هذا الشاعر أن يتفوق على أسلافه لم يجد إلا المادة التى تلقاها عنهم، فحوّرها بشئ من الزيادة أو التوليد، مكونا منها قصائد لا تعبر عن تجاربه الخاصة بقدر ما هى تركيبة ملفقة من تجارب الآخرين. واستمر الشعراء من توليد إلى توليد حتى انتهى الأمر إلى العقم الذى وصل إليه شعرنا العربى بعد أبى العلاء، والذى وصفه وحلله فى منهجية جديرة بالتقدير والعرفان أستاذى الدكتور عبد العزيز الأهوانى فى كتابه عن « ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار » الذى صدر عن مكتبة الأنجلو بالقاهرة سنة ١٩٦٢.

ولقد أعاد الشاعر الإحيائى بعضا من ملامح تجربة العقم التى وصفها عبد العزيز الأهوانى، ولكن الشاعر الإحيائى بدأ التجربة من خطواتها الأولى، فانتهى بعض شعره لا إلى ما يماثل شعر القرنين السابع والثامن الهجريين وإنما إلى ما يقاربه. وكان من الممكن لو استمر الأمر بالكيفية نفسها، أن تعاود تجربة العقم القديمة الظهور بكل نتائجها.

ولكن - لحسن الحظ - أخذ الوعي الأدبى العام يتغير فى مصر، منذ الحرب العالمية الأولى (١٩١٤). ونشأ جيل جديد، حاول إرساء بعض المفاهيم الجديدة فى التربة الفكرية للعصر واقتلاع المفاهيم القديمة، وأسهم إسهاما فاعلا فى مواجهة المفاهيم التى خلطت بين الإبداع والعقم، مؤكدا ضرورة الأصالة الفردية وأهمية الإبداع الذاتى. ولكن كان شعراء الإحياء جاوزوا خط التراجع، واندفعوا فى طريقهم المحتوم - بقوة اتباع الموروث - حتى النهاية. صحيح أن بعضهم - أو أغلبهم - حاول أن يتعلم شيئا من الجديد الذى سمع عنه، فقال حافظ إبراهيم: ^(١١)

آن يا شعـر أن نـفـك قـيـودا

قـيـدـتـنا بـهـا دـعـاة المـحـال

فـارـفـعـوا هـذه الكـمـائم عـنـنا

ودـعـونـا نـشـم رـيـح الشـمـمـال

وحاول محمد عبد المطلب أن يبدأ القصيدة بوصف الطائرة بدلا من وصف الناقة^(١٢)، متابعا البارودى الذى بدأ بوصف القطار بدل الحصان، وحاول أحمد شوقى أن يكتب المسرحية.. إلخ، ولكنها كانت محاولات تشبه فى حقيقة أمرها عملية التطرّيز على ثوب لم يعد قابلا للتغيير الجذرى.

قد نقول نحن الآن - مع المدرسة الحديثة التي واجهت المفاهيم الإحيائية - إن التشبه بالشعراء القدماء ومحاكاتهم أو حتى منافستهم يلغى الأصالة، ويحجب شخصية الشاعر، ويعوقها عن الانطلاق الخلاق، فضلا عن أنه لن يؤدي إلا إلى العقم في النهاية. ولكن عصر الإحياء ما كان يمكن أن يرى ما نراه في عصرنا المختلف جذريا في مفاهيمه، على الأقل في تياراته المحدثه، فقد عاش عصر الإحياء على الثقافة البلاغية القديمة، وَرَدَّ إليها الحياة من جديد، وجعل من مُثلها وتعاليمها مُثْله وتعاليمه. ومن ثم احترم كل الاحترام الشاعر الذي يشبه القدماء، ويصل بشعره إلى درجة لا يكاد معها السامع يميز بينه وأى شاعر قديم. وقد اكتمل وعى الشاعر الإحيائي في ظل هذه التعاليم، وتشرب قِيم الصنعة المقترنة بها إلى درجة كبيرة. ولذا كان من الطبيعي أن يرى حافظ إبراهيم أن فضل أحمد شوقي على الشعر يتلخص في أنه: ^(١٣)

يجيئ لنا بأحمد مائلا

وأونة بالبحر تهرى المرصع

فإن حافظ نفسه كانت ألفاظه ومعانيه هي: ^(١٤)

معان وألفاظ كما شاء أحمد

طَوَتْ جَزْلَ بشار ورقة مهيار

ويصبح محمد عبد المطلب - فيما يرى الشيخ أحمد الإسكندري - «شاعرا منقطع النظر في شعره، لا يكاد سامعه يفرق بينه وبين شعراء أهل القرن الثالث والرابع» ^(١٥). وما يقال عن عبد المطلب يقال عن البارودي لأنك - فيما يقول الأمير شكيب أرسلان: - «إذا قرأت شعره ملك عليك مشاعرك، وهزك هزة لا تجدها إلا في شعر الفحول المفلقين، مثل زهير وعنترة والأعشى والتابعة الذبياني وشار وأبى تمام ومن في ضربهم، كأنما قميصه زُرَّ على واحد من هؤلاء» ^(١٦). وهذا حكم لا ينطبق على البارودي أو عبد المطلب وحدهما بل ينطبق على أغلب شعراء الإحياء الذين قصد إليهم خليل مطران بقوله: ^(١٧)

ألست إذا آنتست من عهـدنا سنى

لحكمة شوقي قلت حكمة أحمد

ألست إذا شأقتك أبيات حافظ
حسبت أبا تمامك اليوم منشدا
ألست إذا غناك صبرى مسائلا
ألبحترى الصوت رجعه الصدا
ألست إذا ناججتك روح ضريرنا
ذكرت ضريرا بالمعصرة وسدا
ولكن الشاعر الإحيائي ما كان يريد التشبه بالشاعر القديم فحسب، بل كان يريد
منافسته والتفوق عليه، ألم يقل شوقي: (١٨)
ولى درر الأخلاق فى المدح والهوى
وللممتنبى درة وحصة
أو: (١٩)

أنا إن عجزت فإن فى
بُردى أشعر من جرير
وقال حافظ للسلطان عبد الحميد: (٢٠)

وإليك يا فرع الخلافة مدحة
عزّت شواردها على حسان

ولقد اعتمد حرص المشابهة والمنافسة على المعرفة الكاملة بحرفية الشاعر القديم، وعلى خبرة دقيقة بأساليبه وطرائقه المتميزة فى صنعته. وتعلم شاعر الإحياء - بفضل هذه المعرفة - أن أهم ما ينبغي أن يحققه الشاعر فى شعره هو اختراع المعنى الجديد، والإتيان بالصورة الغريبة المبتكرة التى لم يسبق إليها. وتعلم شاعر الإحياء كذلك أن الشاعر القديم لم يكن يعنى، عادة، أثناء بحثه عن مثل هذه الأشياء بالتعبير عن عواطفه وانفعالاته الخاصة بقدر ما كان يعنيه الإلحاح على قصائد سابقيه، وإطالة التأمل فيها، للاستفادة منها فى توليد صورته الجديدة المبتكرة. ولذلك كانت القصيدة عند ذلك الشاعر صنعة ذهنية، وكان الشعر بوجه عام صوب عقول - كما يقول أبو تمام - لا فيض عواطف.

وعندما تعلم الشاعر الإحيائي كل ذلك، فهم الشعر على أنه سعى متواصل نحو

ابتكار الصور الجديدة واختراعها. وهو فهم قاده إلى افتراض أن الشعر «قول ثقيل وعبء عقلي باهظ لا يستقل به سوى الخناذيد القرح والمغاوير السبق» فيما يقول الأمير شكيب أرسلان^(٢١). وقد أسهم الأساتذة المعاصرون لشاعر الإحياء، أمثال الموصفي، في تأكيد هذا الفهم وتثبيت ذلك الافتراض في وعيه إلى درجة كبيرة.

وليس من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن يلح أغلب شعراء الإحياء على تكرار كلمات مثل «الفكر» و«العقل» و«الذكاء» أثناء وصفهم شعرهم أو شعر معاصريهم الممتازين، فضلا عن حديثهم عن السهر والجهد الذي بذلوه في سبيل الحصول على معانيهم الجديدة أو صورهم المبتكرة، كما أشرت من قبل. هكذا يصف البارودي واحدة من قصائده بأنها «هدية فكر»^(٢٢):

واقبل هدية فكر قد تَكْنُفُهَا
رُوعُ الحِجَالَةِ من عجز وتقصير
أو أنها: ^(٢٣)

حَوْلِيَّةٌ صَاغَهَا فِكْرٌ أَقْرُ لَهُ
بالمعجزات قبيل الإنس والخِـبَلِ
ويصف شوقي قصائده بأنها «ابنة فكر» قائلا لأميـره عباس: ^(٢٤)
مـولـاى عـذرا إـن لى فـكـرا أبـتُ
إلا الزَّفَافُ إلى عَفَافِكَ بِنْتُهُ
بل يرى الفن بعامة جمال العقول: ^(٢٥)

وما هو إلا جمال العقول
إذا هى أولـتـه إجمـالها
وأنه: ^(٢٦)

الفكـرُ جـاء رـسـولُهُ
وأَتى بِإحدى المعجزات
وعلى هذا الأساس، يتميز الشاعر - عند البارودي - بأنه: ^(٢٧)
فـسـيـح مـجـال الفـكـر، ثُبُـتُ
يَقِينُهُ بـعـيد مـنـاط الـهـم حُرُّ التـصـرف

أديب له فى جنة الشعـر دوحـة
أفـاءت على الدنيا بأجـمل زخـرف
إذا نـوّرت أفـنـائـها غـبـاً ديمـية
من الفكر جـاءت بالبديع المـفـوّه
أما عند شوقى فالأديب هو: ^(٢٨)
كاتب محسن البيان صنّاعه
استخفّ العقول حيناً يراعـه
لأن ما يكتبه هو: ^(٢٩)

صـور من حقيقـة وخـيال
هى إحسان فكره وابتداعه
ويقترن الإلحاح على فكرية الشعر أو عقلانيته بالإلحاح على الجهد الواعى المبذول
فى تكوينه، والسعى الشاق وراء المعنى المبتكر. وهذا هو البارودى يقول عن نفسه: ^(٣٠)
بلغت بشـعـرى ما أردت فلم أدع
بدائع فى أكمامها لم تُفـتـق
فهذا غير الشعر فاقصد حياضه
لتروى، وهذا مرتقى الفضل فارتقى
ولقد أدرك الشعراء سعى البارودى وراء المعنى المبتكر وإكثاره منه، فمدحه حافظ
بقوله: ^(٣١)

سَلَبْتَ بحـرار الأرض دُرّ كنوزها
فَأَمَسْتَ بحـورُ الشعر للدر مورد
وصَيَّـرت منشـور الكواكب فى الدجى
نظيـما بأسلاك المعانى منضـدا
ورثاه بقول: ^(٣٢)

يا ويح للقبـر قد أخفى سنا قمر
مقسّم الوجه مجسود التجاليد
يا ويحـه حلّ فيه ذو قريحـته
لها بخدر المعالى ألف مولود

فراند خُرْدُ لو شاء أودعهمـ

محصى الجديد سجلات المواليـ

ولم يكن هذا الحرص على طلب المعانى الجديدة النفيسة (لندرتهـا وغرابتهـا) سمة
ينفرد بها البارودى وحده، بل هى خاصية لافتة فى الشعر الإحيائى، فشوقى مثلاً -
كما يراه مطران - هو: (٣٣)

المنشئ اللبىق الحفيل نظيمـه

ونشيره بروائع الأبـداء

أما شعره فهو: (٣٤)

شعر حوى كل معنى غير مفتـرع

فى خير ما يلبس المعنى من الصـور

ومن النادر أن يطالع المرء مرثية شاعر إحيائى لآخر معاصر له، أو تقریظاً لديوان
أو مديح، دون أن يجد أن ما يطلبه الشاعر من نفسه ومن غيره هو، دائماً، الابتكار أو
الاختراع فى المعانى أو الصور. وكأن الابتكار والاختراع أصبحا المثل الأعلى الذى
يسعى جميع الشعراء وراءه. خذ مثلاً تقریظ إسماعيل صبرى للجزء الأول من ديوان
أحمد نسيم، تجدد صبرى يقول له: (٣٥)

لك فى الشعر يا نسيم معـان

باهرات تحار فيها العـقـول

كل بيت يطل منه على أفـ

هام أهل النهى محيا جمـيل

وعلى هذا الأساس نفسه يرثى حافظ صبرى قائلاً: (٣٦)

ليهدأ عمان فغواصـه

أصيب وأمسى رهـيـن الحـفـر

فقد كان يعتاده دائـبـا

بكورا رُوحا لنهب الـدر

يقول فيرخص در النـحـور

ويغلى جـمان بنات الفكـر

أو يقرظ ديوان الرافعى قائلاً: (٣٧)

وأوتيت النبوة فى المعــــــــــــــــانى

وما دانيست حد الأربعينا

ويشئ تشبيه الشاعر بالفواص الذى يغوص وراء الدر والآلى، بحثا عن النادر والنفيس والغريب والطريف، وهو تشبيه بالغ القدم. أقول يشئ هذا التشبيه بمدى حرص الشاعر الإحيائي على طلب المعنى النادر من ناحية، وفهمه عملية خلق الصور أو تكوينها على أنها جهد عقلى شاق من ناحية أخرى. ويتكرر هذا التشبيه كثيرا عند حافظ الذى يقول عن شعره: (٢٨).

ويسلب أصداف البحار بناتها

بنفشته سحر أو بخطرة أفكار

أو يتحدث، فى قصيدة أخرى، عن جهده فى سبيل المعنى النادر الذى يحسده معاصروه على كثرة اختراعه وابتكاره: (٢٩)

صغت القريض فما غادرت لؤلؤة

فى تاج كسرى ولا فى عقد بوران

أغربت بالغوص أقلامى فما تركت

فى لجة البحر من در ومرجان

شكا عمان، وضع الغائصون به

على اللاكى، وضع الحاسد الشانى

وإذا كان حافظ يُشبه سعيه وراء المعانى النادرة والصور الغريبة بسعى الصائد وغوصه فى أعماق البحار، طلبا للؤلؤة والدرر، فإنه يكشف بذلك عن سر صناعته وطبيعة معالجته صور الشعرية، من حيث هى صور أو معان نتجت عن جهد عقلى شاق. وقد تحدث أصدقاء حافظ عن هذا الجهد وحمده له، تماما كما صنع أصدقاء شوقى وأنصاره. (٣٠)

ويعنى ذلك أن الشاعر الإحيائي اكتمل له منهجه الخاص فى الصنعة الشعرية نتيجة عاملين أساسيين. أولهما استغراقه فى الموروث الشعرى العربى، ودراسته العملية الدقيقة لصنعة شعرائه، فضلا عن حرصه على محاكاتهم ومنافستهم. وثانيهما تمثله تعليمات حسين المرصفى وأمثاله من نقدة العصر ومفكره، وحرصه على

الاستجابة إلى هذه التعليمات فى كل ما كتبه من شعر. ولعل أدق وصفة يمكن أن نصف بها هذا المنهج - خاصة فى حالات استغراقه السلبى فى الموروث - هى صفة الاتباع التى كان لابد أن تلازم المخيلة التقليدية للشاعر الإحيائى فى عملها، وفى ملازمتها ما ظنه هذا الشاعر ابتداعا أو ابتكارا يباهى به أقرانه ويتفوق به على أسلافه. ولم يكن هذا الابتداع أو الابتكار - فى الكثرة الغالبة من أحوال الصنعة - سوى صور صدرت عن عقل الشاعر الصانع الذى صاغها بطريقة منطقية خاصة، ليحدث بها - فى عقل السامع- تأثيرا مقصودا من قبل، وذلك حسب معايير التفوق التى تعلمها من أساتذته الذين عاصروه ومن أسلافه الذين أورثوه تقاليد الصنعة.

٢- الإطار التراشي للشاعر الإحيائي

ترى ما الإطار المرجعى الذى كان يحدد عودة الشاعر الإحيائى إلى تراثه؟ وهل كان هذا الشاعر يتناول تراثه تناولا محايدا لا يمايز بين عصر وعصر، أم أنه كان ينظر إلى كل العصور بعين القيمة نفسها؟ لقد لفت انتباهى أن أغلب الباحثين الذين تعلمنا عليهم يلح على أن النماذج الشعرية التى تأثر بها الإحيائيون هى «النماذج المغرقة فى القدم». هذا ما قاله أستاذنا شوقى ضيف فى كتابه عن «الأدب العربى المعاصر فى مصر». يقصد بذلك إلى أن الإطار المرجعى للقيمة عند شعراء الإحياء قرين «دواوين الشعراء العباسيين ومن سبقوهم»^(١). ويعنى ذلك أن شعراء الإحياء «لم يقلدوا الغث من الآداب العربية بل عمدوا إلى فحول الشعراء ينسجون على منوالهم ويبارونهم فى قصائدهم المشهورة الخالدة» و«لم يلتفتوا إلا نادرا لما تخلف من عصور الضعف»^(٢) فيما قال الأستاذ عمر الدسوقى فى كتابه عن «الأدب الحديث» الذى ظل مرجعا أساسيا لسنوات طويلة. ويذكر الباحثون - فى هذا السياق - أسماء أعلام الشعر العباسى أمثال أبى نواس والبحترى وأبى تمام والمعرى والشريف الرضى بوصفهم النماذج التى احتذاها الشعراء الإحيائيون.

والواقع أن هذه النظرة السائدة - ولها بعض ما يبررها فى الشعر الإحيائى نفسه - نتيجة طبيعية تلزم عن مفهوم «الإحياء» أو «البعث»، فهو مفهوم يبنى على تناقض مع نقيضه الغائب، ويؤكد علاقة ضدية منذ اللحظة الأولى لاستخدامه. وإذا

كان الإحياء يعنى الحياة فنقيضه يعنى الموت، بالقدر نفسه الذى يغدو به النعت دالا على الإبداع، بينما يدل نقيضه على العقم. ولذلك كانت العصور السابقة على عصر الإحياء هى العصور التى أطلق عليها تسمية «العقم» من ناحية، و«الانحدار» أو «الانحطاط» من ناحية ثانية.

ومن المنطقى أن يفضى هذا التصور المبني على ثنائية ضدية إلى البحث عن عصر شبيه بعصر البعث فى الحيوية، والبعد عن نقيضه المقترن بتصوير الانحدار أو الانحطاط. هكذا انتقل الباحثون مما أطلقوا عليه تسمية عصور العقم أو الانحدار إلى ما أطلقوا عليه عصور الازدهار، وقرنوا عصر الإحياء بهذه العصور بوصفه بعثا لها وإحياء. ووجد الباحثون ما يدعم هذه النظرة فى أقوال الشاعر الإحيائى عن نفسه، وفى شعره الذى يتحدث فيه عن المثل الشعرية التى يحرص على متابعتها، على نحو ما فعل البارودى الذى يشير إلى صلتها بأمثال أبى نواس ومسلم بن الوليد وأبى تمام والبحترى والمتنبى فى قوله: ^(٤٣)

مضى حسن فى حلبة الشعر سابقا
وأدرك، لم يُسبق ولم يأل مسـلـم
وباراهما الطائي فاعترفت له
شهود المعاني بالتى هى أحكم
وأبدع فى القول الوليد فشعره
على ما تراه العين وشى منـمـنـم
وأدرك فى الأمثال أحمد غاية
تبذُّ الخطى، ما بعدها متقدّم
وسـرّت على آثارهم، ولرئـمـا
سبقتُ إلى أشياء، والله أعلم

وتلك أبيات تحدد الشعراء الذين ينتسب إليهم البارودى، فى نوع من التسلسل الذى يشبه شجرة الأنساب، ويحدد العصر الذى يحتفى به البارودى بوصفه العصر الذى ضم أمثال أبى نواس ومسلم وأبى تمام والبحترى والمتنبى، وتلك طريقة فى تحديد العصر الذهبى الذى يحومّ حوله الوعى الشعرى لا تختلف عن الطريقة التى تحدد

الأنساب الشعرية، من حيث ما تسترجعه من تقاليد أقدم من العصر العباسي الذي تشير إليه أبيات البارودي. والدليل على ذلك أن عملية الانتساب التي تنطوي عليها أبيات البارودي تذكّرنا بالعملية القديمة التي ينطوي عليها ما حفظناه من شعر للفرزدق، خاصة في لاميته الواردة في ديوانه وفي كتاب النقائض، حيث يقول^(٤٤):

وَهَبَ الْقَصَائِدَ لى النَوَابِغِ إِذْ
مَضُوا وَأَبُو يَزِيدَ، وَذُو الْقُرُوحِ، وَجُرُولُ
وَالْفَحْلِ عُلُقَمَةَ الَّذِى كَانَتْ لَهُ
حَلَلُ الْمُلُوكِ كَلَامُهُ لَا يَنْحَلُّ
وَأَخُو بَنَى قَيْسٍ وَهْنِ قَتْلَنِهِ
وَمَهْلَهْلُ الشَّعْرَاءِ ذَاكَ الْأَوَّلُ
وَالْأَعَشِيَّانِ، كِلَاهُمَا، وَمَرْقَشُ
وَأَخُو قِضَاعَةَ قَوْلُهُ يُثْمَثِلُ
وَأَخُو بَنَى أَسَدَ عَبِيدَ، إِذْ مَضَى
وَأَبُو دَوَادٍ قَوْلُهُ يَتَنَحَلُّ
وَابْنَا أَبِي سَلَمَى زَهْيِيرَ وَابْنَهُ
وَابْنَ الْفُرَيْعَةِ حِينَ جَدَّ الْمُقْوَلُ
وَالْجَعْفَرَى، وَكَانَ بِشَرِّ قَبْلِهِ
لِى مِنْ قِصَائِدِهِ الْكِتَابُ الْمَجْمُلُ
وَلَقَدْ وَرِثْتُ لَأَلْ أَوْسَ مِنْطَقَا
كَالسَّمِ خَالِطَ جَانِبِيهِ الْحَنْظَلُ
وَالْحَارِثَى، أَخُو الْحِمَاسِ، وَرِثْتُهُ
صَدْعًا كَمَا صَدَعَ الصَّفَاةَ الْمَعُولُ
يَصْدَعُنْ ضَاحِيَةَ الصَّفَاةِ عَنْ مَتْنِهَا
وَلِهْنٌ مِنْ جَبَلَى عَمَايَةَ أَنْقَلُ
دَفَعُوا إِلَى كِتَابِهِنَّ وَصَفِيَّةَ
فَوَرِثْتُهُنَّ كَأَنَّهُنَّ الْجَمْدَلُ

وتنطوى أبيات الفرزدق على شجرة أنسابه الشعرية، مبرزة أسلافه الذين يعد منهم النوابع (النابعة الذبياني، والجعدى، والشيباني) وأبا يزيد المخبل، وامراً القيس، والحطيئة (جرول) وطرفة (أخو بنى قيس الذى قتلته القوافى بسبب بعض أهاجيه) والمهلل والأعشى (أعشى بن قيس، وأعشى باهلة) والمرقش، وأبا الطمحان القينى (أخو قضاة) وعبيد بن الأبرص (أخو بنى أسد) وأبو دؤاد الهذلى، وزهير بن أبى سلمى ولديه وحسان بن ثابت (ابن الفريضة) ولبيد (الجعفرى) وبشر بن أبى خازم، وأوس بن حجر، والحارثى (النجاشى). وكلها أسماء يجمع بينها النسب الذى يحدد علاقة اللاحق بالسالف التى أصبحت قاعدة متبعة فى الشعر العربى كله، قاعدة ينظر بها كل متأخر إلى كل متقدم نظرة إجلال وتقدير، ولا يتميز بها متقدم عن متقدم إلا بسبقه فى سلم التقدم الذى فرض نفسه على شعراء العصور المتلاحقة، وآية ذلك أن أبيات الفرزدق لا تميز بين الأسماء التى تخصبها إلا مهلهل بن ربيعة (ذاك الأول) الذى تنسب إليه الأقدمية التى ترفعه على غيره فى تراتب التتابع الزمنى، وترد غيره إليه فى تتابع الأتباع.

ويستجيب البارودى إلى هذه القاعدة الاتباعية، فيحدد فى الأبيات التى ذكرناها أسلافه الذين يحصرهم فى العصر العباسى، دون أن يجاوزه إلى غيره، وذلك فى دلالة فهم منها الكثير من الباحثين أن العصر العباسى كان العصر الذهبى الذى يمثل ازدهار الشعر العربى بوجه عام، والذى يمثل النموذج المحتذى لشعراء الإحياء بوجه خاص. وقد زاد هذه الدلالة تأكيداً ما طالعه الباحثون فى شعر البارودى من أبيات مشابهة، منها البيتان اللذان سبق أن استشهدت بهما، واللذان قالهما فى معارضة من معارضاته لإحدى رائيات أبى نواس. أعنى البيتين اللذين يقول فيهما^(٤٥):

فلو كنت فى عصر الكلام الذى انقضى

لباء بفضى جرول وجريـر

ولو كنت أدركت النواسى لم يـقل

«أجارة بيتينا أبوك غـور»

وهما بيتان لا يقصران الانتساب الشعرى على العصر العباسى، بل يمتدان بالنسب إلى العصر الأموى الأقدم، مؤكدين تواصل النسب الشعرى. ولكن يبدو أن العصر

العباسى ظل هو العصر الأمثل فى استرجاع الباحثين لأنساب الشعر الإحيائى، فهو العصر الذى اقترن به هذا الشعر، والذى تومئ إليه أغلب أسماء الأعلام المشار إليها فى قصائده. ولذلك استقر فى الأذهان أن هذا العصر هو العصر الذهبى الذى يعود إليه شعر الإحياء فى محاولته تأسيس النهضة الجديدة ببعث الماضى المزدهر. وطبيعى أن يوضع ما بعد هذا العصر، تحديدا ما بعد المتنبى أو المعرى على الأكثر، فى دائرة منحدر، هى دائرة عصور العقم التى ترمد عليها الشاعر الإحيائى وناقضها، عندما رفض أفقها وعاد إلى الأفق الأكثر ازدهارا فى عصر الإبداع الذهبى وهو العصر العباسى.

ويقترن بهذه الملاحظة الأولى ملاحظة أخرى أسهمت فى تحديد قيمة العصر الذهبى الذى ينطوى عليه معنى الإحياء ويشير إليه. وهى ملاحظة خاصة بعنصر القيمة الشعرية التى تميز بين الازدهار والانحدار، ومن ثم تمايز بين العقم والابتكار. ومن الواضح أن معنى عصور «العقم» بوصفها نقيض «الابتكار» (مثل «عصور الانحدار» التى جعلت نقيض «الازدهار») يرتبط بحكم قيمى ينبع من نظرية التعبير بالدرجة الأولى، فالشعر المبتكر الذى أبدعته عصور الازدهار هو الشعر الوجدانى الذى يعبر عن مشاعر صادقة لقائله، وذلك على نحو ما نجد فى كتاب أستاذنا الجليل عبد العزيز الأهوانى عن «ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار». وهو الكتاب الذى ينطوى على أكمل صياغة عربية أعرفها لربط معنى الابتكار بنظرية التعبير، وردّ قيمة الشعر إلى وجدان قائله. ولكن ماذا يحدث إذا تخلينا عن نظرية التعبير بوصفها إطارنا المرجعى للقيمة؟ وماذا يكون عليه الحال إذا انتقلنا من نظرية التعبير إلى النظريات المحدثّة التى تضم أشباه ما قاله ت. س. إليوت من أن الشعر ليس تعبيرا عن الشخصية وإنما هو فرار من الشخصية، وإن الفن حضور غيرى لأنه حضور موضوعى، ليست وظيفته أن يكشف لنا عن شخصية صاحبه كما تفعل المرأة، فذلك فعل من أفعال المحاكاة الساخرة، وإنما الكشف عن أفق جديد من الإبداع الذى هو خلق وليس تعبيرا أو محاكاة؟

الواقع أن نظرية التعبير هذه أسهمت فى تحديد العصر الذهبى من ناحية، وتحديد القيمة الشعرية التى ينطوى عليها هذا العصر من ناحية ثانية، ويبدو أننا إذا أردنا

وضع الإطار المرجعى للقيمة فى الكيفية التى تناول بها الشاعر الإحيائى تراثه، فإن علينا أن نضع حدود العصر الذهبى موضع المسألة بالقدر الذى نضع به نظرية التعبير الملتبسة بها. والحق أنه بالقدر الذى لا يمكن إيقاع التطابق بين معنى الابتكار وما جاء إلينا من الشعر العباسى - وهو شعر ينطوى على العقيم والمبتكر شأن كل شعر فى نهاية المطاف - فإنه لا يمكن إيقاع التطابق بين الشعر العباسى والعصر الذهبى للشاعر الإحيائى، فكما كان هذا الشاعر يتطلع إلى النماذج التى هى أبعد ما تكون عن التعبير الوجدانى المباشر، كان هذا الشاعر يبسط معنى العصر الذهبى على تراثه كله، ويرى فى كل عصوره عصرا ذهبيا لا بد من الالتفات إليه والإفادة منه، خصوصا حين كان هذا الشاعر يجد ما يدعم نموذج «الشاعر الحكيم» فى ذهنه.

وإذا جاوزنا نظرية التعبير إلى حصر معنى العصر الذهبى فى العصر العباسى وحده، لاحظنا أن الشعراء العباسيين الفحول الذين يذكركم الباحثون عادة كانوا فعلا، بمثابة مثل عليا فنية حاكها شعراء الإحياء ونسجوا على منوالها، لكن العباسيين لم يكونوا المثل الوحيدة، لأن الشاعر الإحيائى لم يكن منحصر فى العصر العباسى وحده، ولم يكن يلتفت إلا نادرا لما تخلف من عصور الضعف والانحطاط فيما زعم كثير من الدارسين المعاصرين، وإنما كان يجيل بصره فى دواوين المتقدمين من الفحول والمتأخرين من شعراء عصور الضعف بلا تفرقة أو تحيز، فلم يكن المهم عنده العصر فى ذاته وإنما النموذج الشعرى الذى عقد عزمه على إحيائه. وما أيسر إثبات ذلك بالتتبع الدقيق لمصادر الصورة فى الشعر الإحيائى بوجه عام أو معارضات الشاعر الإحيائى بوجه خاص.

لقد لاحظت أثناء بحثى عن المصادر التراثية للصورة الشعرية فى قصائد شعراء الإحياء أن الصورة الواحدة عند أمثال البارودى وحافظ وشوقى وصبرى لا تعتمد على مصدر واحد فى الكثير من الأحيان، بل تعتمد على أكثر من مصدر، وتتوزع أصولها توزعا عادلا بين عصور الازدهار والضعف فى حالات لافتة، وقيل إلى عصور العقم أكثر من ميلها إلى عصور الازدهار فى حالات الغزل على وجه التحديد. ويرجع سر هذا التوزع فى المصادر إلى حقيقة بسيطة، مؤداها أن الشاعر الإحيائى كان يرى أن جميع الشعراء القدماء على اختلاف عصورهم شعراء يمكن الإفادة منهم، والأخذ عنهم بأكثر

من معنى أو طريقة. ولا شك أن هذا الشاعر كان يقوم بتفضيل بعض القديم على بعضه فى غرض بعينه، كما كان يتعلمذ على شاعر قديم بعينه، لكنه ما كان ينكر فضل الشعراء الآخرين من الناحية العملية، بل على العكس كان يعجب بالجميع ويفيد منهم فائدة واضحة فى أغلب صورته، ولعله كان يرى فى النقل عن المغمورين أو من لا يرقى إلى مرتبة الفحول فرصة لإخفاء النقل.

هكذا أعجب شوقي إعجابا لا حد له بالمتنبى لأن «معجزه لا يزال يرفع الشعر ويعليه، ويغرى الناس به... وحسبك أن المشتغلين بالقريض عموما والمطبوعين منهم خصوصا لا يتطلعون إلا إلى غباره ولا يجدون الهدى إلا على مناره»^(٤٦) فيما يقول فى مقدمة الطبعة الأولى من «الشوقيات». ولكن أحمد شوقي فى الوقت نفسه، وفى المقدمة نفسها، يثنى على البهاء زهير لأنه «سيد من أضحك فى القول وبكى، وأفصح من عتب على الأحية واشتكى، وحسبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يعززهم ألف ناثر على أن يحلوا شعر البهاء أو يأتوا بنثر فى سهولته لانصرفوا عنه وهو كما هو»^(٤٧). ونرى محمود سامى البارودى ينقل بخط يده ديوان أبى تمام فى الوقت الذى ينقل فيه ديوان صردر، وهو شاعر لا يمكن أن يوضع إلى جانب أبى تمام تحت أى معيار. يضاف إلى ذلك أن البارودى جمع فى مختاراته بين التهامى، والخفاجى، وابن حيوس، والغزى، وابن الخياط، والأرجاني، والأبيوردي، وعمارة اليمنى، وسبط بن التعاويذى، كما جمع بين بشار، وأبى نواس، ومسلم، وأبى تمام، وأبى العلاء وغيرهم، أى أنه جمع بين شعراء الازدهار وشعراء العقم فى الوقت نفسه، وبلا تفرقة واضحة، على الأقل من منظورنا نحن أبناء العصر الحديث الذين نمايز بين العصور فى نوع مختلف من تراتب القيمة.

ولم يكن البارودى يعرف هذا النوع من التراتب الذى نعرفه، لسبب بسيط يرتبط بفهمه الذى يقيم نوعا لافتا من التسوية بين مفردات «القديم» الذى يعنى، فى ذاته وفى اتساعه وتباينه، نوعا مستقلا من القيمة الشعرية. ولذلك تضخمت مختارات البارودى، وامتدت زمنيا فى حدود خمسة قرون، من القرن الثانى للهجرة حتى القرن السابع. ولكن مختارات البارودى لا تمثل كل قراءاته بالقطع، فقد لاحظت أنه يتأثر بشعراء جاهليين وإسلاميين ينتمون إلى فترة زمنية أسبق من فترة المختارات. ليس هذا

فحسب، بل يتأثر بالمتأخرين من الشعراء المصريين أمثال ابن النبيه والبهاء زهير بوجه خاص.

وفى ضوء هذا الانفتاح المحايد فى ظاهره على «القديم» من الشعر العربى، فى مختلف عصوره وتباين شعرائه، عارض البارودى النابغة وعنترة وهما جاهليان، وبدأ إحدى قصائده ببيت لأبى كبير الهذلى على سبيل «الاجتلاب» أو «الاستلحاق» أو «الاصطراف» إذا استخدمنا المصطلح البلاغى القديم، وعارض أبا نواس وتأثر بغيره من شعراء القرن الثانى، وتأثر بالبحتري وأبى تمام وابن المعتز وأقرانهم من شعراء القرن الثالث، وعارض المتنبى وابن هانئ وأبا فراس من شعراء القرن الرابع، وعارض الشريف الرضى وأبا العلاء وغيرهما من القرن الخامس.. وهكذا، إلى أن نصل إلى البهاء زهير وابن النبيه الذى «يوازن» البارودى إحدى قصائده، وهو من شعراء القرن السابع. وفعل أحمد شوقى الأمر نفسه، فعارض من المتأخرين البوصيرى فى همزته وبردته، والحصرى القيروانى فى داليتيه، فضلا عن تشطيره شعر البهاء زهير.. إلخ. وشوقى والبارودى مجرد مثلين يغنيان عن ذكر غيرهما.

وما يدل عليه ذلك أن شعر الإحيائيين كان استجابات مشروطة بذاكرتهم، بالقدر الذى كانت ذاكرتهم مشروطة بالشروط التى وضعوها لفهم الشاعر ودور الشاعر. ونتيجة هذه الشروط، كانت الذاكرة محايدة ظاهريا، وذلك من حيث هى ذاكرة يستوعب محفوظها قدرا هائلا من الموروث الشعرى، فى نوع من الحياد اللافت الذى لا يدل دلالة حاسمة على الانحياز إلى عصر دون عصر أو مجموعة من الشعراء بالقياس إلى مجموعة أخرى. ولذلك أصبح الوجه التراثى من القصيدة الإحيائية مزيجا معقد العناصر، يتركب من أكثر من مصدر وأكثر من أصل، وأصبح الشاعر الإحيائى نفسه - فى علاقته بذاكرته - أشبه بالصائغ الذى يصوغ قصيدته من عناصر ومواد بالغة التنوع والتعدد والتباين، قدمها له أكثر من شاعر قديم وأكثر من عصر، ويمكن أن نضرب على ذلك مثلا من شعر حافظ إبراهيم، وليكن قصيدته التى قالها فى رثاء البارودى، تلك التى مطلعها^(٤٨):

ردوا على بيانى بعد محمود

إنى عيب وأعيا الشعر مجهودى

فمن اليسير أن نلمح تأثير أبي العلاء على ذاكرة حافظ الفاعلة في هذه القصيدة، خصوصا حين يقوم حافظ بتشبيه البارودي بالمعري قائلا^(٤٨):

أودى المعري تقى الشعر مؤمنه

فكاد صرح المعالى من بعده يودى

أو حين يأخذ بعض صور المعري ليفيد منها في مرثيته، كأن يقول مثلاً^(٤٩):

لو أنصفوه أودعوه فى جوف لؤلؤة

من كنز حكمته لا جوف أخدود

وكفّنوه بدرج من صحيفته

أو واضح من قميص الصبح مقدود

حيث نجد تأثير أبى العلاء يساهم مساهمة لافتة فى البيتين؛ ويظهر ذلك حين

نسترجع قول المعري فى رثاء أبيه^(٥٠):

ولو حفروا فى درة ما رضيتها

لجسمك إبقاء عليك من الدفن

وقوله فى رثاء الفقيه الحنفى^(٥١):

واحببوا الأكمفان من ورق المد

صحف كبراً عن أنفاس الأبرار

وعندما نضم إلى بيتى حافظ السابقين غيرهما من أبيات القصيدة نجد الأثر

العلائى واضحاً، يؤكد معرفتنا المسبقة بأن حافظ إبراهيم قرأ أبا العلاء فى بداية حياته

وتأثر به كثيراً، لكن ذاكرة حافظ فى هذه القصيدة لا تنطوى على أبيات أبى العلاء

وحدها، لأنها ذاكرة متسعة الجنبات، متباينة العناصر، ومن ثم نجد المرثية تبين عن

أوجه مغايرة من التأثير، خصوصا حين نقرأ فيها^(٥٢):

نسخت يوم كريد كل ما نقلوا

فى يوم ذى قار عن هانى بن مسعود

نظمت أعداك فى سلك الفناء به

على روى ولكن غير معهود

كَأَنَّهُمْ كَلِمٌ، وَالْمَوْتُ قَافِيَةٌ

يرمى بها عريى غير رعديد

فإننا لن نجد لأبى العلاء أى أثر، ذلك على الرغم من أن أبا العلاء يشير إلى الدموع التى تنظم عقدا فى ديوانه «سقط الزند»^(٥٢)، وإنما نلمح روح شعراء القرن السابع فى مصر بوجه خاص. وعندما نعود إليهم نكتشف أن عنصر الذاكرة الفاعل فى الأبيات هو ابن النبيه المصرى الذى كرر مثل هذه الصور كثيرا فى شعره، ويكفى أن نشير إلى إحدى مدائحه فى بنى أيوب حيث يقول^(٥٣):

سل الكلى والطفى يا من يســـــــــــــــــاجله

فالرمح ناظمه والسيف ناثره

أو إلى مدحة أخرى يقول فيها:

فنظم الكلى فى الطعن يروى لرمحه

ونشر الطلا بالضرب عن مشرفيه

ويعنى ذلك أن حافظ إبراهيم فى الوقت نفسه الذى يتأثر خطى أبى العلاء، ويعجب به، يتأثر خطى المتأخرين عنه بكثير، ويعجب بهم أيضا، ومن ثم أصبح شعره - فى بعده التراثى الذى يدل على أصوله القديمة - معرضا متباينا للجمع بين أكثر من شاعر وأكثر من عصر.

وما كان حافظ ينفرد بذلك، فتلك ظاهرة عامة فى شعر الإحياء، ويمكن أن نستشهد عليها للمزيد من التوضيح ببعض من شعر أحمد شوقى، خصوصا قصائده التى تلفتنا إلى أصولها القديمة بطرائق دالة. ومن هذه القصائد قصيدته التى تبدأ على هذا النحو^(٥٤):

لا السهـد يطويه ولا الإغـضاء

ليل عداد نجومه رقـبـاء

داجى عباب الجنح، فوضى ملكه

ما للهموم ولا لها إرسـاء

أغـزاة الإشـراف أنت من الدجى

ومن السهـاد إذا طلعت شفاء

رفقا بجفن كلما أبكىته

سال العقيق به وقام الماء

ففى هذه الأبيات الأربعة فقط تسترجع ذاكرة شوقى أكثر من شاعر، يمكن أن نشير إلى اثنين منهما فحسب، فالصورة التى ينطوى عليها البيت الأول (ليل عداد نجومه رقبا) مأخوذة من بيت ابن المعتز^(٥٥):

ومما راعنا تحت الدجى شىء سوى

شبه النجوم بأعين الرقبا

والصورة التى يقوم بها البيت الرابع أو الأخير من صورة شوقى (سال العقيق به وقام الماء) مأخوذة أخذا حرفيا من بيت المتنبى فى مدح أبى على الأوراجى^(٥٦):

وكذا الكرم إذا أقام ببلىة

(سال النضار به وقام الماء)

ولا فارق بين الصورة وأصلها سوى استبدال كلمة «العقيق» فى بيت شوقى بكلمة «النضار» فى بيت المتنبى. وهو استبدال هين فى إطار الصيغة الوزنية التى تنبنى عليها الصورة البلاغية، وذلك على نحو يؤكد لنا دور الوزن فى عمليات التداعى التلقائية التى كانت تنشأ بها صيغ الشعر القديم لتغدو بعض مكونات الشعر الإيحائى. وربما كنت فى حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى أن هذا التداعى استبدل بالدلالة اللغوية المحدثّة دلالة قديمة، أو استبقى الدلالة القديمة إذا شئت التحديد، فالفعل «قام الماء» الذى يراد به إيقاع المطابقة مع «سال النضار» يشير إلى دلالة جمود (تجمد) الماء، وهى الدلالة القديمة المستخدمة فى عصر المتنبى، وليست الدلالة الحديثة التى تعنى «القيام» أو «الوقوف» الذى يتبادر إلى الذهن فى عصرنا، وفى ذلك دليل آخر على الدور الذى تلعبه الذاكرة فى الوجه التراثى من الشعر الإيحائى.

٣- المعارضة والصنعة

لمعارضات الإيحائيين أهمية خاصة فى هذا السياق الخاص بالكشف عن آليات عمل المخيلة التقليدية، سواء من حيث علاقتها بالفهم القديم لصنعة الشعر، أو من حيث ممارسة هذه الصنعة حسب القواعد التى حددها القدماء. ومن هذا المنظور، فإن

معارضات الإحيائيين تبين - من ناحية - عن مصادر الشاعر الإحيائي وتوزعها على عصور الموروث الشعري العربي، وتبين من ناحية موازية عن بعض آليات الصنعة الشعرية عند هذا الشاعر. وهو أمر يتكشف عندما نقارن بين القصائد المعارضة وأصولها القديمة، ونرقب ذهن الشاعر وهو يعمل في مادة القصيدة القديمة التي يعارضها، متأملا صورها، محوِّرا في معانيها، واصلا بعضها بما يؤدي إلى صورته الجديدة.

ولكن ما الذي كان يهدف إليه الشاعر الإحيائي من معارضاته؟ في بداية تكوينه، كانت المعارضة وسيلة للتدريب على النظم، ومحاولة للسيطرة على الوزن والقافية بمساعدة قصائد القدماء. وفي هذه الحالة كانت القصيدة القديمة تضع أمام الشاعر نموذجا يحتذيه، ويقوم الشاعر بكتابة قصيدته الجديدة حسب هذا النموذج، متطلعا إلى أن يتشابه شعره مع شعر النموذج المحتذى في القصيدة القديمة. وعندما تدرس الشاعر الإحيائي بالصنعة، ومهر فيها، وأصبح قادرا على تطويع قوافيه وأوزانه ومتملكا لنصية لغته، اختلفت وظيفة المعارضة وغايتها، فهجر الجانب التعليمي من المعارضة، ولم يعد هدفه يقتصر على التشبه بالشاعر القديم، بل جاوز ذلك إلى منافسته ومحاولة التفوق عليه. ولذلك قال البارودي في معارضته لرأية أبي نواس^(٥٧):

فـيـا رـيـما أـخـلـى مـن السـبـق أوّل

ويذُ الجياد السابقات أخير

وكانت عملية التعليم التي قصدت إليها المعارضات في البداية، ثم عملية المنافسة والحرص على التفوق بعد أن اكتملت عدة الشاعر في النهاية، تقع في حدود الدائرة الذهنية الصارمة للصنعة غالبا، الأمر الذي ترتب عليه تغييب العنصر الذاتي العاطفي من قصائد المعارضات إلى درجة كبيرة. ولذلك تحوّل الكثير من قصائد المعارضة إلى عمل من أعمال العقل الذي يصدر عن تفكير واع منظم، ولا يخلو من الاعتماد على الحجاج المنطقي والتوليد الذهني. وقد لزم عن ذلك أن الشاعر الإحيائي لم يكن يرتبط في كل الأحوال بموضوع القصيدة التي يعارضها، خصوصا بعد نزوجه الحرفي، وإنما كان يتوقف عند مجموعة من صورها الطريفة أو المبتكرة ليحاول توليد

صور أخرى جديدة منها، يتشابه بها مع الشاعر القديم وينافسه. خذ مثلاً معارضة البارودى للشريف الرضى، تجده لا يهتم اهتماماً بالغاً من قصيدة الشريف إلا بهذين البيتين^(٥٨):

ونشوان من خمير النعاس ذعرته
وطيف الكرى فى العين يطفو ويرسب
لها مقلة يستنزل النوم جفنها
إليه كما استرخى على النجم هيدب
ويحاول أن يتفوق عليهما بصورة جديدة يولدها منهما، فيقول^(٥٩):
وفتيان لهو قد دعوت وللكرى
خباء بأهداب الجفون مطنب

إذا كان الشريف شبّه استرخاء الجفن على العين - لغلبة النوم - بالهيدب الذى يسترخى على النجم، فإن البارودى يولد من هذا التشبيه تشبيهاً آخر، فيشبه النوم بالخيمة التى طنبت على أهداب الجفون. وسواء راقطنا هذه الصورة أو خالفنا ذوقنا المعاصر، وأغلب الظن أن العمل فى صنعها يبعدها عنا، فإن الصورة نفسها راقنا المعاصرين للبارودى، وأشادوا بها إشادة دالة تكشف عن تقديرهم لجهد الصنعة الذى بذله فى توليدها. وقد أعجب حسين المرصفى - أستاذ العصر - بهذه الصورة، وقارن بين مطلع الشريف الرضى:

لغير العلامنى القلا والتجنب
ولولا العلاما كنت فى الحب أرغب
ومطلع البارودى:

سواى بتحنان الأغاريد يطرب
وغيرى باللذات يلهو ويعجب

وانتهى إلى أن «مطلع الثانية - أى قصيدة البارودى - وإن كان مولداً من مطلع الأولى فهو أنور، كما قيل إن فى الخمر معنى ليس فى العنب».^(٦٠) ولم يكن المرصفى هو المعجب الوحيد بمثل هذا التوليد، فقد كان هناك كثيرون غيره، من طراز الأمير شكيب أرسلان الذى قال «ما مررت فى حياتى بجملة أعلى فى درجة البلاغة وأبدع

فى التصوير من قوله: "وللكرى خباء بأهداب الجفون مطنب". وكيف لا يكون شاعر الأولين والآخرين من يغزو هذا الغزو؟»^(١١).

وعندما نتأمل موازنة البارودى لإحدى قصائد ابن النبيه نجد الظاهرة نفسها، حيث يلح البارودى على صور ابن النبيه الطريفة، وذلك لكى يحورها تحويرا عقلانيا ينتهى به إلى توليد صور جديدة. يتوقف مثلاً عند بيت ابن النبيه^(١٢):

يسعى بها أهيف خَفْتُ معافطُفه
لكن روادفُفه من ثقلها رَجَحَتْ
ثم يولد منها صورته^(١٣):

خفت معافطها لكن روادفها
بمثل ما حملتنى فى الهوى رجحت
ولما كان ابن النبيه شاعرا متأخرا (توفى سنة ٦١٩هـ) مغرما بالزخارف والبديع، فإن البارودى يغرق قصيدته بالزخارف المقتترنة بالتلاعب الذهنى، فإذا شَبَّه ابن النبيه حبيبته فى بيت واحد بالطبى والشمس^(١٤):

لهفى لطبية أنس منكمو نَفَرْتُ
لا بل هى الشمس زالت بعدما جَنَحَتْ
فإن البارودى يشبه الحبيبة بأربعة أشياء معا فى بيت واحد^(١٥):

كالبدر إن سفرت، والطبى إن نظرت
والغصن إن خطرت، والزهر إن فـلـحـت
ولا شك أن هذا البيت يصور براعة البارودى وتفوقه على ابن النبيه بمقاييس عصره. أقصد إلى تلك المقاييس التى جعلت المرفعى يفضل أحد أبيات امرئ القيس على غيره، لأن البيت انبنى على أربعة تشبيهات بدلا من ثلاثة. ولا يكتفى البارودى بهذا بل يقول بعد ذلك^(١٦):

حتى إذا عَلِمْتُ ما حل بى، ورأت
سُس، وخافت على نَفْس بها افتـضـحتُ
حَنَّت رَنَتْ عَطَفْتُ مَالَتْ صَبَتْ عَزَمْتُ
هَمْتُ سَرْتُ وَصَلْتُ عَادْتُ دَنْتُ مَنَحْتُ

ولا شك أن تكرار كل هذه الأفعال فى بيت واحد، يعد براعة يحسبها للبارودى أشباه المرسفى الذين حكموا له بالتفوق على ابن النبىه بمقاييس الصنعة التقليدية. وعندما نترك هذه المعارضة، ونتأمل معارضة البارودى للنابعة الجاهلى مثلاً، نلحظ شيئاً دالاً، وهو أن مستوى التلاعب الذهنى والتوليد العقلى والزخارف الصناعية يقل بشكل واضح عن الموجود فى موازنة البارودى لابن النبىه أو معارضته الشريف الرضى. ويرجع السر فى ذلك إلى انفساح المدى الزمنى بين الشعراء الثلاثة - المعارضين - واختلاف خصائص الصنعة التى يتميز بها كل منهم.

وتفسر لنا هذه الملاحظة ظاهرة لافتة فى الجوانب التقليدية من الشعر الإحيائى، حيث يسهل على القارئ لهذا الشعر ملاحظة أنه شعر متعدد المستويات. أقصد إلى أن الشاعر الإحيائى يقلل، أحياناً، من التوليد العقلى والتلاعب الذهنى، ولا يسرف فيهما بل يعتمد على نوع يسير من الحجاج المنطقى، لا تعقيد فيه، رغم حرص هذا الشاعر على التوليد. وفى أحيان أخرى يصل التعقيد والتلاعب والافتعال إلى مداه المسرف. وسبب ذلك - فى تقديرى - هو انفساح المدى الزمنى بين العصور التى يتأثر بها شعراء الإحياء وتعدد مدارسها الفنية المختلفة، ولذلك، فعندما يكون المثل المحتذى هو الشاعر الجاهلى أو الإسلامى نجد الجهد العقلى الذى يبذله الشاعر الإحيائى يقل فى درجته عن الجهد المبذول عندما يكون المثل المحتذى هو الشاعر العباسى المتأخر مثل الشريف الرضى أو ما بعده، الأمر الذى يعنى أن تعدد مستويات الصنعة فى عمل المخيلة التقليدية إنما هو نتيجة تغير المثل الأعلى الذى يحاكيه الشاعر أو ينافسه، داخل عملية الاحتذاء، أو داخل صنعة حسن الاتباع.

ويسير شوقى - كما سار غيره - فى طريق البارودى فيفعل ما يفعله، ويتوقف من القصائد التى يعارضها على الصور الطريقة بوجه خاص. وهذا أمر واضح فى أغلب معارضاته. ويمكن أن نكتفى هنا بمعارضته لسينية البحترى، وهى من أجمل معارضاته، وأكثرها إبانة عن مأساته الذاتية بسبب المنفى، وابتعاده عن الخديو الذى كان يرعاه. وهى المأساة الحديثة التى وازت المأساة القديمة التى عاناها البحترى بعد مقتل المتوكل راعيه، واضطراره إلى الفرار إلى ما يشبه المنفى. ولعل نجاح شوقى فى هذه المعارضة بالذات يرجع إلى أنه أطلق العنان لإبداعه الذاتى كى يصوغ انفعالاته

الخاصة فى المنفى، بعيدا عن التقليد. ولكن هذا النجاح لم يمنع المخيلة التقليدية من معاودة الظهور، وممارسة وظيفتها التى لا تفارق الصنعة التراثية. ويتضح ذلك عندما نضع فى اعتبارنا أبيات سينية البحترى التى لفتت عينى شوقى الصانع، واستفزت مخيلته التقليدية إلى التوليد. وهى ثلاثة أبيات تقريبا، كلها صور طريفة تستحق الاحتذاء والتوليد. هكذا، أخذ شوقى بيت البحترى فى الديوان^(٦٧):

وهم خافضون فى ظل عـال
مشرف يحسر العيون ويخسى
ونقله إلى وصف النيل^(٦٨):

ابن ماء السماء ذو الموكب الفخم الذى يحسر العيون ويخسى
وأخذ صورة البحترى^(٦٩):

والمنايا موائل وأنو شروان يزجى الصفوف تحت الدرفس
ونقلها إلى وصف موكب الناصر الأيوبي فى الأندلس^(٧٠):
وعلى الجمعة الجلالة والناصر نور الخميس تحت الدرفس
وأخذ صورة البحترى فى الإيوان أيضا^(٧١):

لو تراه علمت أن اللـيـالى
جعلت فيه مأتما بعد عرس
ونقلها إلى وصف قصور الحمراء مولدا منها صورة جديدة، هى^(٧٢):

مشت الحادثات فى غرف الحمراء مشى النعى فى دار عرس
وتعجبه هذه الصورة الأخيرة لما تقوم عليه من مفارقة، وشوقى يغرم غراما لافتا بهذا النوع من الصور، فيكررها كثيرا فى شعره، وذلك فى أبيات من مثل^(٧٣):

- كُفَّنت فى ليل الزفاف بثوبه
ودُفنت عند تبلج الإصباح
- نسجت ثلاث عمائم، واستحدثت
أكفان موتى من ثياب زفاف

- هذا بشير الأمس أصبح ناعيا
كالعلم جاء بضده التأويل
- ولرب أعراس خبان مآتما
كالرُقْط فى ظل الرياض تقـلـل

وكما اعتمدت عملية المعارضة على الجهد ذهنى الواعى للصنعة، فى المدى الذى
انفسح أمام المخيلة التقليدية، اعتمدت العملية على مخزون هائل حفظته ذاكرة الشاعر
الإحيائى، وأعانه فى منافسة أصحاب القصائد التى يعارضها. أقصد أن الشاعر
الإحيائى عندما كان يولد صورا جديدة من صور القصائد التى يعارضها، كان يستعين
بمحفوظه، ويفيد منه الكثير من صور الشعراء القدماء، خصوصا تلك التى تتشابه فى
موضوعها مع المادة التى يعارضها، ثم يخلط صور ذاكرته بصور القصيدة التى
يعارضها، مؤكدا صوره الخاصة التى ينافس بها الشاعر القديم. ولقد تطلبت هذه
العملية جهدا خاصا، لأنها فى الوقت الذى اعتمدت على البراعة الذهنية، اعتمدت
على محصول شعري هائل وعته الذاكرة، محصول خدم الشاعر، وقدم له مادة، كانت
تصلح لأى غرض أو موضوع يعارضه. ولذلك يتوقف البارودى فى معارضته لابن هانئ
عند صورته التالية^(٧٤):

بين السحاب وبين الريح ملحمة
قَعَّاقِعُ وظبى فى الجـو تُخَـتَرُطُ
كأنه ساخط يرضى على عَجَلٍ
فما يدوم رضى منه ولا سخط
فياخذ العنصر الأساسى فى الصورة، وهو عراك السحاب مع الريح، ويتسع به،
مكونا صورة أكثر تفصيلا، هى^(٧٥):

وليلة ذات تهـتـان وأنديـة
كأنما البرق فيها صارم سـلـط
يطغى بها البرق أحبانا فيزجره
مخـرنـطـم زجل من رعدـها خـمـط

كأنما البرق سوط، والحيا نجب
 يلوح فى جسمها من مَسَّه حبط
 كأنه صارم، يَرْقُضُ من علق
 بالأفق، يُغَمِّدُ أحيانا فيخترط
 ويعتمد تفصيل البارودى فى هذه الأبيات على الإفادة من مصادر أخرى غير ابن
 هانئ. وقد أراحنى البارودى من عناء البحث عن مصادره فذكر أغلبها فى مختارته.
 وبمقارنة هذه الصورة على شعر المختارات، وجدت البارودى أفاد من بيتى الشريف^(٧٦):

يا من رأى البرق على الأنعم
 يطوى رباط الفسق المظلم
 محمرة منه كفاف الدجى
 نضع جراح الفارس الأدهم
 ومن بيت مهيار^(٧٧):

ترى سوط الشمال يشل منها
 طرائد لا يكفى لها جمـاح
 ومن أبيات ابن الخياط^(٧٨):

كأن الغيوم جـيوش تسوم
 من العدل فى كل أرض صلاحا
 إذا قاتل المحل فيـها الغمام
 بصوب الرهام أجاد الكفاحا
 يقرطس بالطـل فيه السهام
 ويشرع بالويل فيه الرماحا

وسلّ عليه سيوف البروق فأثنى بالضرب فيه الجراحا
 وأتصور أن البارودى أخذ فكرة العراك الأساسية من صورة ابن هانئ، ووسعها
 بتفصيل الصورة عن طريق الاستعارة حينا والتشبيه حينا آخر، فالتقط ذهنه قول ابن
 هانئ «معامع وظبى فى الجو تنخرط» ووسعه بتشبيه البروق بالسيوف وبالسوط،
 فضلا عن ترشيحه استعارات ابن هانئ. أما تشبيهه البرق بالسيف فقد أفاده من ابن

الخياط، كما أخذ تشبيهه بالسوط من الشريف ومهيار فى الوقت نفسه مع شئ من التحوير. وأما وصفه المطر بالنجب التى يضربها البرق بسيفه وسوطه فيحدث فيها جروحا ظاهرة، فقد ولده من الصور الثلاث - عند الشريف ومهيار وابن الخياط - فى الوقت نفسه. وقد تكون للبارودى مصادر أخرى غير ما ذكره فى مختاراته، وهو أمر محتمل تماما لسببين: أولهما أن هذه الصور تدور دورانا واسعا فى الشعر العربى على اختلاف عصوره، وثانيهما أن مختارات البارودى لا تمثل كل قراءاته. ومن ثم يمكن أن أشير - على سبيل المثال - إلى ابن خفاجة (الذى لم يذكر البارودى له شعرا فى مختاراته) حيث يستعير هذا الشاعر الأندلسى السوط للريح مرة^(٨٩):

سأركب منه ظهر أدهم ربيض

مرعوع الريح يجرى فيزيد

وللبرق مرة أخرى^(٩٠):

طوت السرى، والبرق سوط خانق

بيد الدجى، والريح ظهر أمون

وهنا نجد أيضا بعض العناصر التى يحتمل أن تكون قد أسهمت فى صورة البارودى، وابن خفاجة مجرد مثل يغنى عن ذكر باقى الشواهد بإشارته إلى غيره، فالمؤكد أن البارودى جمع أكثر من مصدر ومزجها جميعا بصورة ابن هانى، وأجرت مخيلته التقليدية فيها عمليات من التحوير والتغيير والاستنتاج إلى أن خرجت بالصورة السابقة.

وقد فعل شوقى الفعل نفسه فى رثائه محمد فريد. وعلى الرغم من أنه كان يعارض - فى مراثيه هذه - أبا العلاء فى داليتة التى يرثى بها الفقيه الحنفى^(٩١)، فإنه لم يقتصر على صور أبى العلاء، بل حاول الجمع بين أكثر من صورة لأكثر من شاعر، مكونا من كل ذلك صورة المركبة من مثل^(٩٢):

كرة الأرض كم رمت صولجانا

وطوت من ملاعب وجياد

والغبار الذى على صفحتيه

دوران الرحى على الأجساد

تطلع الشمس حين تطلع نَضْحَا
وَتَنْحَى كَمِنْجَلِ الحَصَاد
تلك حمراء فى السماء، وهذا
أعرجُ النصل من مراس الجبال
فالصورة لا تعتمد على أبى العلاء وحده، بل تعتمد على غيره أكثر منه. أما
الرحى فى البيت الثانى فكثيرة الدوران فى الشعر القديم، ولها مصدر قريب عند أبى
العتاهية فى بيته المشهور^(٨٣):

الناس فى غفلاتهم
ورحى المنية تطحن
أما البيتان الأخيران فهما توليد من ابن المعتز فى وصفه للهِلال^(٨٤):
انظر إلى حَسَن هلال بدا
يهتك من أنواره الهندسا
كمنجل قد صيغ من فضة
يحصد من زهر الدجى نرجسا
ولكن مخيلة شوقى التقليدية حَوَّرت فى مصادره تحويرا واضحا، وذلك لكى
تناسب وموضوع الرثاء.

٤- ذاكرة الشاعر التقليدي

ترى أستاذتنا الدكتورة سهير القلماوى أن أهم الخصائص المكوِّنة للنتزة
الكلاسيكية فى شعر شوقى هى الاعتماد على مخزون ثقافى واسع، متنوع، أكثر من
الاعتماد على المعاناة الآنية أو التأثير الحالى، وتوضح ذلك بقولها^(٨٥):
«إن مفجرَ الوحى الشعرى عند شوقى لم يكن هو الأساس
الذى يقف طويلا غائضا وراء كنهه أو جوهره، وكذلك لم
يكن مجرى شعوره أو معاناته هو الأساس، وإنما المفجر
يثير فى نفسه شحنات من العواطف التى سرعان ما ترتد
إلى مخزون يماثلها فى الذاكرة الواعية، فإذا الربط بين
هذا وذاك هو الذى يلى عليه الشعر فى أكثره».

وهذه ملاحظة سليمة فى إجمالها، دقيقة فى توصيفها، لا نلحظ عليها سوى أمرين: أولهما أنها تصدر عن نظرية التعبير بالدرجة الأولى، فترد الشعر إلى نبع الانفعالات الفردية على نحو مباشر، تأكيداً للمعنى الذى قصد إليه عبد الرحمن شكرى عندما قال بيته الشهير^(٨٦):

ألا يا طائر الفــــــــــــــــردو

س إن الشــــــــــــــــعر وجــــــــــــــــدان

وتلك نظرية فى الفن لم تعد سائدة، خصوصاً منذ أن استبدل بها الوعى النقدى النظريات الموضوعية فى الفن بوجه عام، وأحل محلها عبارات من مثل عبارة ت. س. إليوت الشهيرة عن الشعر الذى هو فرار من الشخصية وليس التعبير عن الشخصية. وثانيهما أن ملاحظة أستاذتنا لم تحرر معنى «الذاكرة» بما يميز بين أنواع الذاكرة، ويكشف عن الفارق بين الذاكرة الاستحضارية التى هى قرينة التقليد الذى يراوح فى دائرة الأصل، والذاكرة الابتكارية التى تقوم بوظائف بالغة الفاعلية، وظائف دفعت الشاعر ستيفن سبندر - على سبيل المثال - إلى القول بأن الخيال عمل من أعمال الذاكرة، وأن قدرة الشاعر على التخيل ليست إلا قدرته على تذكر ما مر به من قبل وتطبيقه على موقف مختلف.

ولكن تبقى ملاحظة أستاذتنا عن الدور الذى يلعبه المخزون الشقافى للذاكرة فى النزعة الكلاسيكية بوجه عام، وشعر شوقى وأقرانه الإحيائيين بوجه خاص، ملاحظة سليمة فى إجمالها، دقيقة فى توصيفها، وآية ذلك ما نقرأه فى الشعر الإحيائى من عبارات تؤكد دور الذاكرة فى هذا الشعر، على نحو ما نجد عند البارودى الذى سبق أن استشهدت بقوله: «إن التذكر للنفوس غرام». وغرام النفوس الإحيائية - على نحو ما يبين عنه الشعر الإحيائى فى تفاصيله - هو تذكر الشعر القديم الذى ارتبطت به النفوس الإحيائية كما سبق أن أوضحنا من قبل. ومعنى ذلك أننا لا نجد ما ندفع به ما ذهبت إليه أستاذتنا من أن أهم خصائص النزعة الكلاسيكية فى شعر الإحيائيين بوجه عام هى الاعتماد على ذاكرة استوعبت الميراث الشعرى القديم، وتثلته التمثل الذى أفاد الشاعر الإحيائى فى نظم كل خاطر ومعنى. ولكن يبدو أن علينا إضافة تمييز آخر عند هذا المستوى، ونقابل بين الشعراء عموماً من المنظور الخاص بالذاكرة. وأتصور أن

هناك فارقاً بين الشاعر الذى يستمد مادته من ذاكرته دون أن يقع أسيراً لها، والشاعر الذى يسلم قياده إلى هذه الذاكرة، أو ينظم شعره معتمداً على ما فيها من محفوظ لا غير.

هذا الفارق هو ما يميز بين الشاعر التقليدى والشاعر المبدع فى النزعة الكلاسيكية أو فى غيرها من النزعات، وفى الشعر الإحيائى أو غيره من أنواع الشعر، فالذاكرة وحدها لا تميز الشاعر الكلاسيكى عن غيره، ولا تميز الشاعر التقليدى فى ذاتها، لأنها القاسم المشترك فى كل إبداع أيا كانت المدرسة التى ينتمى إليها هذا الإبداع. ولا تتمايز عند الشاعر التقليدى إلا باقتصارها على المحفوظ من شعر أسلافه، وخواتمها من تجارب الحياة الحية، وتقلص دورها فى الاستعادة التراثية التى تدنى بأطراف الماضى والحاضر إلى حال من الاتحاد. ويعنى ذلك أن الفارق بين الشاعر التقليدى (الذى لا يستحق تسمية الشاعر إلا مجازاً) والشاعر المبدع من منظور الذاكرة ليس فارقاً يرجع إلى معنى المدرسة الأدبية الذى لا ينطبق بتمامه إلا على المبدع متوسط القامة، فالمبدع المتفرد هو الذى يتأبى على أى تصنيف مدرسى أو مذهبى، وإنما يرجع إلى الدور الذى تقوم به الذاكرة فى إبداع الشعر من ناحية، والدور الذى يقوم به الشاعر فى علاقته بهذه الذاكرة من ناحية ثانية.

ويمكن التمييز بين الشعر الإحيائى نفسه من هذه الزاوية، لأن هناك فارقاً بين الشاعر الإحيائى الذى يستغرقه تراثه إلى الدرجة التى تمحو حضوره المستقل، فيغدو شاعراً تقليدياً لا يرى إلا بعيون السابقين، ولا يسمع إلا بآذانهم، وبين الشاعر الإحيائى نفسه حين ينتزع ذاته من قبضة التراث، ليصوغ تجاربه على نحو مستقل، يفضى به إلى أفق الحضور الإبداعي، الأفق الذى يميز شوقي الذى يقول^(أ):

وطنى لو شـغلت بالخلد عـنـه

نازعـتنى إلـيـه فى الخلد نفـسـى

وهـفا بالفؤاد فى سـلسـبـيـل

ظمأً للـسـواد من «عين شـمـس»

شـهد الله، لم يغـب عن جـفـونـى

شـخصـه سـاعـة، ولم يـخل حـسـى

عن شوقي الآخر الذى قال^(٨٨) :

لعـلـاك المـذكـرات عـبـيد

خـضـع والمؤنـثـات إـمـاء

فـلم يـفلـح سـوى فـى اسـتـعـادـة بـيـت أبـى العـلـاء المـعـرى^(٨٩) :

لـلـمـلـيـك المـذكـرات عـبـيد

وـكـذـلك المؤنـثـات إـمـاء

وذاكرة شوقي فى البيت الأخير أشبه بذاكرة حافظ إبراهيم الذى قال فى إحدى
مراثيه^(٩٠) :

لـسـت أدعـوك بـالـتـراب ولـكـن

بـخـدود المـلاح والأجـيـاد

بـقـدود الحـسـسان بـالأعـين النـجـد

لـ بـتـلك القـلـوب والأكـبـاد

فـلم يـفـعـل شـيـئا سـوى مـسـخ بـيـت أبـى العـلـاء الشـهـير فـى رثـاء الفـقـيـه الحـنـفى^(٩١) :

خـفـف الـوطـء مـا أظن أديـم الـ

أرض إلا مـن هـذه الأجـيـاد

كـما تشـبه ذاكرة البارودى الذى جرؤ على أن يقول^(٩٢) :

ومـا زاد مـاء النـيل إلا لـأنـى

وقـفـت بـه أبـكى فـراق الحـبـائب

مستعينا بذاكرته التى استرجعت ميراثا كاملا من المبالغات الشعرية القديمة فى
أوصاف الدموع، منها بيت البهاء زهير^(٩٣) :

ومـا زاد مـاء النـيل إلا بـدمـعى

لـقـد مـرج البـحـرين بـلتـقـيان

إلى غير ذلك من المبالغات التى استرجعتها ذاكرة البارودى التقليدية، ودفعته
إلى أن يضيف إلى ما فعل بيتا من قبيل^(٩٤) :

وكـفـكـفـت دـمـعا لو أسـلت شـئـونـه

على الأرض مـا شك امـرؤ أنه البـحـر

فذكرنا ببعض الأصل الذى اعتمدت عليه ذاكرة شوقى حينما انتقلت به من حرارة السؤال:

وسلا مصر: هل سلا القلب عنها
أو أسا جرحه الزمان المؤسى
إلى برودة التوليد التقليدى الذى يخاطب السفينة بشئ لا يقل عن قوله^(٩٥):
نفسى مـرجل، وقلبى شـراع
بهما فى الدموع سـيرى وأرسى
فدفعتنا إلى استرجاع المبالغة البارودى عن كفكفة الدمع الذى لو سال على الأرض
ما شكّ أمرؤ أنه البحر، وهى المبالغة التى تستدعى أمثالها فى ديوان شوقى، خصوصا
فى الجزء الثانى الخاص بالوصف، حيث نقرأ^(٩٦):

- والحد من دمعى ومن فيضه
يشرب من عين ومن جـدول
- وتواريت بدمعى
عن عيون الرقباء

ويمكن أن نصف جانبا كبيرا غير هين من شعر الإحيائيين بالتقليدية من هذا المنظور الذى يعطف معنى الاستعادة على معنى التذكر الحكائى إذا جاز استخدام هذا الوصف، خصوصا حين نلمس ما يؤكد شعرا أمثال البارودى وشوقى من احتشاد الذاكرة الحافظة بالمخزون التراثى الذى فرض المبالغة على هذا الشعر فى حالات كثيرة، خصوصا بعد أن دفع الشاعر الإحيائى إلى منافسة القدماء على النحو الذى نأى بكثير من شعره عن العيان المباشر لحدس الإبداع الذاتى، وأسلمه إلى تداعيات الذاكرة الحافظة التى جذبتة إلى مخزونها غير المتجانس بالقدر الذى انتهت بالشاعر إلى أن يغدو شخصية من الشخصيات التى وصفها حافظ إبراهيم بقوله^(٩٧):

أمعن التقليد فيها فغدت
لا ترى إلا بعين الكاتب

ويعنى ذلك أن ذاكرة الشاعر التقليدى أشبه بالمستودع الذى يختزن الشاعر فيه كل ما قرأه على وجه الخصوص، وكما يقوم المستودع بالحفظ فحسب دون أن يتدخل

تدخل جذريا فى العلاقات المائزّة بين المعطيات المحفوظة، كذلك ذاكرة الشاعر التقليدى لا تتدخل فيما تحفظه، وتظل سلبية فى حفاظها على محتوياتها. وعلاقة الشاعر التقليدى بهذه الذاكرة لها الأولوية المهيمنة فى نظمه، من حيث هى المبدأ الفاعل فى هذا النظم ومصدره. أقصد إلى المصدر الذى لا تخرج عنه الصور أو التراكيب التى تستعيد ما فى الذاكرة استعادة السلب التى نصفها بالتقليد، والمبدأ الذى يفرض خاصية الاتّباع على صور الشاعر وتراكيبه، مهما كانت درجة التوليد التى تنبنى بها هذه الصور والتراكيب التى لا تخرج عن محاكاة النماذج المختزنة فى الذاكرة.

ويذكرنى هذا النوع من الذاكرة بالقوة الحافظة التى وصفها حازم القرطاجنى فى كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» بأنها القوة التى تكون خيالات الفكر فيها منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها فى نصابه، فإذا أراد الشاعر مثلا أن يقول غرضا ما فى نسيب أو مديح أو غير ذلك، وجد خياله اللاتق به قد أهّته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه فى الوجود، فإذا أجال خاطره فى تصورها فكأنه اجتلى حقائقها، والمنتظم الخيالات من الشعراء - فيما يقول حازم القرطاجنى - كالناظم الذى تكون أنماط الجواهر مجزأة المواضع عنده، فإذا أراد أى حجر شاء على أى مقدار شاء، عمد إلى الموضع الذى يعلم أنه فيه فيأخذه وينظمه^(٩٨). ووصف حازم لهذا النوع من الذاكرة (الحافظة) دال إلى حد كبير فى هذا المقام، لأنه لا يكتفى بالكشف عن أهمية مخزون هذه الذاكرة فى عملية النظم، وإنما يجاوز ذلك إلى وصف خصائص هذا المخزون، من حيث ما يخضع به إلى مبدأ المحاكاة بالمعنى الذى يقرن سلامة المخزون بترتبه على حد ما وقعت عليه بصوره فى الوجود، أو بالمعنى الذى يقرن هذه السلامة بالترتب على قواعد المنطق العقلى الذى يراعيه الشاعر الكلاسيكى بوجه عام. والإلحاح على هذه القوة الحافظة يعنى - عند حازم - الإلحاح على الدور المهيمن الذى تقوم به ذاكرة المستودع فى عملية النظم التى تتحول إلى عملية استعادة بمعنى أو آخر. هذه العملية - بدورها - هى ما يميز الشاعر التقليدى فى المنطقة التى تعطف معنى الاستعادة على معنى الإحياء، وتقرن كليهما بصفة الصنعة التقليدية التى تنأى بالنظم عن أن يكون شعرا بالمعنى الذى نفهمه من كلمة الشعر.

وأتصور أن سببا رئيسيا من أسباب المبالغة المفتعلة فى الشعر الإحيائي - وهى الخاصية التى سأتوقف عندها فيما بعد - يرجع إلى الدور الطاغى للذاكرة الحافظة التى سجنّت الشاعر الإحيائي بين جذرانها، وحجبت عنه نسام التجارب الحية المتوترة التى عاشها بالفعل، والتى كان يمكن أن يستبدل بها المعطيات الهامدة للذاكرة التى دفعته دفعا إلى التقليد. أعنى التقليد استعادة لمحتويات هذه الذاكرة، ومحاكاة لصورها وتراكيبها، وخضوعاً لمنطقها حتى فى دائرة المنافسة التى أراد بها الشاعر الإحيائي أن يتفوق على أسلافه.

وإذا كانت عملية التوليد قد حققت للشاعر الإحيائي المقلد - فى هذا السياق - ما قصد إليه من تصويره الخاص عن المعنى المبتكر وكيفية تكوينه، فإن هذه العملية كانت تنتهى فى الغالب بشعر هذا الشاعر إلى الافتعال السقيم. وآية ذلك ما انتهى إليه شاعر الإحياء حين فصل الصور القديمة التى حفظتها الذاكرة عن سياقها الإبداعى الذى تستمد منه حياتها، ففقدت هذه الصور ثراءها السياقى وتوترها الدلالى. وعندما حوّر هذا الشاعر فى عناصرها وأضاف إليها من العناصر ما قصد به إلى إثبات البراعة والتفوق على الأصل، أو حتى التعمية على الأصل، كانت النتيجة مسخاً شائها ينطق بالافتعال. خذ مثلاً صورة أبى فراس الشهيرة^(٩٩):

تکاد تضيء النار بين جـوانحی

إذا هي أذكتهما الصبابة والفكر

تجد أن الصورة لا يمكن تقدير توترها الدلالي إلا داخل سياق القصيدة التي تستمد منه طاقتها، هذه الطاقة التي تتبدد على الفور عندما يعزلها البارودي - بعد تذكرها - عن سياقها الخاص، ويضيف إليها ما ينتهي بها إلى أن تصبح شيئا من قبيل^(١٠٠):

ولكنه الحب الذي لو تعلق

شہرارتہ بالجمر لاہترق الجمر

على أننى كاتمت صدرى حرقه

من الوجد لا يقوى على مسّها صدر

ولم تكن صور التقليد في الشعر الإحيائي توليدا مباشرا على هذا النحو، إذ يحدث كثيرا أن يكون المصدر القديم الذي تولدت عنه الصور الإحيائية مولدا بدوره من

مصادر أقدم منه، فذاكرة المقلدين من شعراء الإحياء ذاكرة هائلة فى استيعاب عصور الموروث المختلفة وطبقات شعرائه المتباينين، وذلك على النحو الذى كان يبين عن سلاسل متتابعة من توليدات الصورة البلاغية الواحدة. وفى هذه الحالة، كان الشاعر الإحيائى - إثباتا لبراعة التقليد - يكمل دورة التوليد التى مرت بها الصورة الواحدة عشرات المرات عبر عصور الموروث. وقد ينطوى المصدر الأصلى الذى تفرعت منه كل عمليات التوليد المختلفة على قيمة شعرية، لكن تقلبه من شاعر إلى آخر، أو من مقلد إلى مقلد إذا شئنا التحديد، فضلا عن ما ترتب على عملية الانتقال من تحوير فى العناصر، كان ينتهى بهذا الأصل إلى المبالغة التى غدت سمة عامة فى أغلب الشعر المتأخر زمنيا. وطبيعى أن يزداد الطين بلة، عندما كان الشاعر الإحيائى يقوم بعمليات التوليد مما حفظته ذاكرته من هذا الشعر المتأخر المتولد، بدوره، عن شعر أقدم منه. ومثال ذلك قول البارودى فى وصف الخمر^(١٠١):

ألا عاطنيها بنت كرم تزوجت

على نغمات العود باهن سماء

إذا اتقدت فى الكأس خلت ومبضها

على وترات الكف نضج دماء

حيث نجد أن الإحياء البشع الذى يثيره فى نفوسنا «نضج الدماء» يتنافر تماما مع ما يفترض أنه سياق مبهج يستدعى الخمر. ولكن إتيان البارودى بمثل هذه الصور نتيجة ترتبت على محاولة توليد صور الخمر عند المقلدين من الشعراء المتأخرين أمثال السرى الرفاء الذى أغرم بهذه الصور البشعة الإحياء على نحو ما نجد فى قوله^(١٠٢):

يســـــــيل فم الزَّق الروى كــــأنه

جراحة زنجى يسيل فجيـــــعها

أو^(١٠٣):

كأنها إذا مجـــــهـــــا

مقهقهقهـــــا يبكى دما

ومن المنطقى أن يكون التشبيهان فى بيتى السرى مولدين من تشبيهات قديمة، متولدة بدورها عن تشبيهات أكثر قدما، وهكذا دواليك إلى أن نصل إلى ما قد نحسبه

المصدر الأصلي عند الأعشى^(١٠٣):

وسببئمة مما تعتق بابل
كدم الذبيح سلبتها جريالها

٥- الوزن وذاكرة الشاعر التقليدي

لا يمكن الحديث عن الذاكرة الحافظة للشاعر التقليدي من غير الحديث عن الوزن والقافية، ومن حيث الدور الإيقاعى الذى يقوم به فى تحريك الذاكرة الحافظة وإثارة تداعياتها فى اتجاه خاص دون غيره، أثناء عملية النظم التى تعطف معنى الإحياء على معنى الاستعادة، وتدنى بكليهما إلى خاصية الافتعال التى يتميز بها الشعر التقليدى. وأحسب أن الوزن أهم أداة من أدوات التداعى فى ذاكرة الشاعر التقليدى، وأول عامل يقوم بتوجيه مسارات فعل التذكر فى هذه الذاكرة المحتشدة بمخزونها، فالوزن يلعب دورا حاسما فى جذب ما يتجانس مع إيقاعاته من تراكيب دلالية مختزنة فى الذاكرة، تراكيب تتجاوب إيقاعيا مع التركيب الوزنى الذى يستهل به الشاعر التقليدى فعل النظم فى قصيدته. أعنى أنه بمجرد أن يختار هذا الشاعر لنفسه وزنا خاصا وقافية يعينها ينظم عليها، فإن العدد العديد (أو القليل) المختزن فى ذاكرته من القصائد القديمة المتحدة مع هذا الوزن وتلك القافية يتأهب للحركة فى المستويات الشعورية واللاشعورية من ذاكرة هذا الشاعر، وتنداعى على ذهنه من التراكيب الدلالية لهذه القصائد وصورها البلاغية ما يجانس التركيب الإيقاعى للوزن والقافية اللذين اختارهما، وذلك على نحو يغدو معه التركيب الإيقاعى المختار، المتصل، المطرد، أشبه بحجر المغناطيس الذى يجذب إليه العناصر القابلة للتمغنط من الأشياء المجانسة لتكوينه.

ذلك ما نراه على وجه التحديد فى الجانب التقليدى من شعر الإحيائيين، حيث الجانب الذى تسيطر عليه الذاكرة الحافظة، ويظهر فيه أثر التداعى الذى توجهه حركة الوزن والقافية. ومن الواضح أن الذاكرة التقليدية للشاعر الإحيائى بوجه عام كانت تتميز بقدرة خاصة على الهيمنة، نتيجة ما احتشدت به من قصائد التراث التى فرضت حضورها الطاغى بواسطة الدور الذى قام به الوزن فى عمليات التداعى المختلفة. ولعل الشاعر الإحيائى كان يشعر بهذه العمليات على نحو واعد، يدفعه إلى

التحوير والتغيير فى التراكيب والصور التى كانت تنشال على ذهنه من الذاكرة أثناء عملية النظم، كى لا يتهم بالسرقة التى كانت تهمة جاهزة شائعة فى عصره. ولكن المؤكد أن الأمر كان يختلط عليه فى كثير من الأحيان، شأنه شأن كل الشعراء التقليديين، فلا يستطع التمييز بين ما هو له بالفعل وما هو لغيره من الشعراء الذين سبقوه أو الذين حفظت أشعارهم ذاكرته. وكان ذلك الأمر يمثل مشكلة مؤرقة، على النحو الذى عبّر عنه واحد من هؤلاء الشعراء، هو أحمد محرم، بقوله (فى مقال له نشره فى مجلة «أبولو» بمناسبة وفاة شاعر النيل عام ١٩٣٢) :

«إن الشاعر إذا كثرت محفوظاته ازدحمت الصور اللفظية
والمعنوية فى ذهنه، فاختلط بعضها ببعض اختلاطاً يجعل
الاحتراس من أشق الأمور وأصعبها، فقد يضع المعنى أو
الشطر من البيت أو البيت كله من هذه المحفوظات فى
شعره، وهو يظنه من وحي شاعريته وفيض قريحته، وقد
يتبين ذلك ويعرفه ولكن بعد حين»^(١٠٤)

والواقع أن أحمد محرم لم يكن يصف حافظ إبراهيم بهذه الكلمات بقدر ما كان يصف مدرسته الإحيائية كلها، من زاوية الوعى بالمشكل الذى كانت تفرضه علاقة الإذعان إلى الذاكرة.

وللوزن أدواره الحاسمة فى هذه العلاقة، وأولها أنه وسيلة من وسائل رياضة القول، يستهل بها الشاعر التقليدى النظم، على نحو يتحول فيه البيت الشعرى القديم الذى يردده الشاعر أو تقذفه إليه الذاكرة إلى ما يشبه المفتاح الذى يفتح أبواب الكلام المغلقة، ويبعث النشاط فى تداعيات الذاكرة المرتبطة بمجاله الإيقاعى والدلالى، ولذلك يبدأ البارودى إحدى قصائده بقوله^(١٠٥) :

ألا يا حمام الأيك إلفك حاضـر
وغصنك مـيَّاد فـفـيـم تنوح
والبيت كله ليس له وإنما لأبى كبير الهذلى. وقال فى قصيدة أخرى^(١٠٦) :
على طلاب العز من مستـقـره
ولا ذنب لى إن عارضـتـنى المقـادر

والبيت كله لأبى فراس الحمدانى فيما عدا كلمة القافية «المقادير» التى استبدلها البارودى بكلمة «المطالب» فى بيت أبى فراس، والفعل «حاريتنى» الذى استبدل به البارودى فى تنقيحه الأخير لديوانه الفعل «عارضتنى».

وأتحيل أن البارودى التقليدى - شأن بقية شعراء التقليد - كان يقوم بشئ من التحوير فى الأبيات التى يستدعيها الوزن على ذهنه، خصوصا إذا تنبه إلى أنها ليست له، ومع ذلك فإن العين المدققة يمكن أن ترد أمثال هذه الأبيات إلى أصلها، كما يحدث فى قوله الذى يصف به الأهرام وصفا تشبيها^(١٠٧):

رسا أصلها وامتد فى الجوف فرعها

فأصبح وكرا للسماكين والنسر

فهو وصف تستدعيه الذاكرة من بيت أحد الشعراء المصريين فى الأهرام يجمع الموضوع والوزن والقافية معا^(١٠٨):

أنافا عنانا للسماء وأشرفنا

على الجوف إشراف السماءك أو النسر

وعندما يقول البارودى فى القصيدة نفسها واصفا هرمى خوفو وخفرع^(١٠٩):

كأنهما ثديان فاضا بـدرة

من النيل تروى غلة الأرض إذ تجرى

نجد وراءه من الوزن نفسه والقافية نفسها للشاعر القديم نفسه^(١١٠):

وقد وافيا نشزا من الأرض عاليا

كأنهما نهدان قاما على صدر

ولا يختلف حافظ إبراهيم عن أستاذه البارودى فى ذلك كثيرا، فتداعى الوزن

والقافية يلفت الانتباه فى شعره، ويدفع إلى الوقوف عند بيت من قبيل^(١١١):

وحسرة فى القلب لو قسست

على ذوات الطوق لم تسجع

والتذكير بأصله المتداعى من شعر صُرْدَر الذى حفظته الذاكرة^(١١٢):

كم مرّ بى من صرّفه حاصب

لو مرّ بالورقـاء لم تسجع

وشأن هذا البيت شأن بيت حافظ الآخر فى وصف الأرض^(١١٣):

وأصبحت تشـتـاق طوفانها

لعلها من رجسها تطهر

الذى يستدعى، وزنا وقافية واستعارة وتركيبا، بيت أبى العلاء^(١١٤):

والأرض للطرفان مشتاقـة

لعلها من درن تغسل

والظاهرة نفسها موجودة فى ديوان محمد عبد المطلب الذى يقول^(١١٥):

تبصّر خليلى هل ترى من كتائب

دلفن بها كالسـيل من كل مودق

حيث التركيب كله من زهير بن أبى سلمى فى معلقته الشهيرة التى منها^(١١٦).

تبصّر خليلى هل ترى من ظعائن

تحملن بالعلياء من فوق جُرثم

ويبدو أن هذا النوع من التداعى كان ينطوى على نوع من التبادل بين التركيب

النحوى الذى يؤدى دور ما يشبه «الصيغة» فى النظم الشفاهى. وآية ذلك الشطر

الثانى من بيت حافظ الذى يسترجع الصيغة النحوية نفسها فى الشطر الثانى من بيت

أبى العلاء، وذلك على النحو نفسه الذى تقتزن به الصيغة النحوية والصيغة الوزنية

فى بيت البارودى:

وما زاد ماء النيل إلا لأننى

وقفت به أبكى فراق الحبيبائب

الذى يسترجع الصيغة النحوية الملازمة للوزن نفسه فى بيتى البهاء زهير:

- وما زاد ماء النيل إلا بمدمعى

لقد مرج البحرين يلتقيان

- وما طاب ماء النيل إلا لأنه

يحل محل الريق من ذلك الثغر

وهما بيتان لا يجمعهما وبيت البارودى وزن «البحر الطويل» فحسب بل الصيغة

النحوية المتكررة فى الشطر الأول من الأبيات الثلاثة، وذلك على نحو قد يغرى

أصحاب نظرية «النظم الشفاهى» بالالتفات إلى دور الذاكرة فى نظم الشعر الإحيائى

الذى يبين عن سمات شفاهية واضحة، سمات تقترن بتكرار «الصيغ» اللغوية التى يستدعيها الناظم الشفاهى من ذاكرته الجاهزة دوماً.

ولا شك أن الذى أوقع الشاعر الإحيائى فى هذا الجانب من التكرار الصيغى هو استغراق ذاكرته فى الدواوين القديمة، على النحو الذى لا يمكن معه أن يقرأ القارئ قصيدة من قصائد هذا الشاعر من غير أن يجد ما يذكره بتراكيب الشعر القديم وصيغه الإيقاعية. كأنما تداخل شعر هذا الشاعر وشعر القدماء فى أبعاد كثيرة، وأصبح ينطق بما كانوا ينطقون من صور وتراكيب. خذ مثلاً قصيدة شوقى الطويلة «صدى الحرب» التى قالها مادحا السلطان عبد الحميد فى أعقاب الحرب العثمانية اليونانية، والتى مطلعها^(١١٧):

بـسـيـفـك يعلو الحق، والحق أغلب

وينصـر دين الله أياـن تـضـرب

تجد قصيدة المتنبى التى مطلعها^(١١٨):

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب

وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

تداعى التداعى الذى يوجه إيقاع الوزن والقافية فى آليات المعارضة، وذلك إلى

الحـد الذى نرى معه هذه التوافقات الدالة من التكرار الصيغى على النحو التالى:

شوقى:

ومملكة اليونان محلولة العـرى

رجاؤك يعطيها وخوفك يسلب

[٣٠ / ١]

المتنبى:

إذا لم تنط بى ضيعة أو ولاية

فجودك يكسونى وشغلك يسلب

[٤ / ٦]

شوقى:

تروح المنايا الزرق فيه وتغتندى
ومما هو إلا الموج يأتى ويذهب
[٣٤/١]

المتنبى:
له فضلة عن جسمه فى إهابه
تجىء على صدر رحيب وتذهب
[٤٦٥]

شوقى:
فقبلت كفا كان بالسيف ضاربا
وقبلت سيفاً كان بالكف يضرب
[٣٨/١]

المتنبى:
إذا ضربت فى الحرب بالسيف كفه
تبين أن السيف بالكف يضرب
[٤٦٥]

ولا يتوقف أثر التداعى الوزنى من شعر المتنبى على القصيدة السابقة بل يجاوزها
إلى نماذج أخرى لافتة من شعر شوقى، قصائد ينفصل فيها تداعى الوزن عن الصيغ
النحوية المتكررة ليستبقى تكرار الدلالة الإيقاعية، خذ مثلاً قول شوقى فى رثاء حافظ
إبراهيم^(١١٩):

وددت لو أنى فـــــــداك من الردى
والكاذبون المرجفون فـــــــدائى
تجد وراءه بيت المتنبى^(١٢٠):
تطيع الحاســــدين وأنت مرء
جــــعلت فــــداه وهم فــــدائى

ويبدو أن كثرة تداعيات المتنبى فى شعر شوقى مرجعه إلى أن أحمد شوقى حفظ
ديوان المتنبى بأكمله فى الفترة التى قضاها فى باريس لدراسة الحقوق، فيما يروى عنه
الأمير شكيب أرسلان^(١٢١). وهى رواية تؤكد أن ذاكرة شوقى غلبت عليه فى التطلع إلى

باريس التى غامت مشاهدتها تحت وطأة المحفوظ التراثى الذى احتشدت به الذاكرة. ولكن تداعى أبيات الشعر القديم على ذاكرة شوقى بواسطة الفاعلية الخاصة لوحدة الوزن والقافية لا يتوقف على شعر المتنبى وحده من بين الشعراء القدماء، وإنما يجاوزه إلى غيره من الذين حفظت ذاكرة شوقى أشعارهم التى استدعتها حين أهاجها الوزن. وقد سبق أن استشهدت ببيت شوقى^(١٢٢):

لا السهـد يطويه ولا الإغـضاء

ليل عداد نجومـه رقـبـاء

وهو البيت الذى نجد وراءه بيتا لابن المعتز، فرض نفسه على عمليات التداعى لتشابه الوزن والقافية، أعنى البيت الذى يقول^(١٢٣):

مـا راعنا تحت الدجى شىء سـوى

شبه النجوم بأعين الرقبـاء

ورغم أن ابن المعتز يكرر مثل هذا التشبيه على أوجه كثيرة فى شعره، فإن شوقى لا يأخذ التشبيه إلا فى هذا البيت المتحد وزنا وقافية مع قصيدته.

ويعرف كل دارسى الأدب الحديث غرام شوقى بالمعارضات التى رأى فيها وسيلة من وسائل مباراة القدماء والتفوق عليهم فى دروب الإبداع التى استهلوها، لكن الذى لا يعرفه الكثيرون أن ذاكرة شوقى ما كانت تغلق على الأصل القديم الذى يعارضه وحده، وإنما كانت تنفتح على غير الأصل من مجموعات القصائد القديمة المتحددة مع قصيدة المعارضة فى الوزن والقافية. ولذلك كان من الطبيعى أن تتداعى على ذهن شوقى تراكيب هذه القصائد وصورها، وتتداخل فى عملية تشكيل المعارضة التى لم تكن تتقيّد - لا شعوريا - بأصل واحد حسب ما درجنا على الاعتقاد. ويمكن أن أضرب على ذلك مثلا بقصيدة شوقى التى قالها فى انتصار الأتراك بقيادة الغازى مصطفى باشا كمال الذى يطلق عليه شوقى فى القصيدة لقب «خالد الترك». وهى القصيدة التى ذهب كثير من الباحثين إلى أن شوقى كان يعارض بها أبا تمام فى قصيدته «عمورية» التى مطلعها^(١٢٤):

السيف أصدق أنباء من الكتب

فى حـدّه الحـد بين الجـد واللعب

وبالفعل فإن شوقى يعارض «عمورية» أبى تمام بأكثر من معنى، ويتأثر بكثير من أبياتها، ويوسع بعض صورها ليصوغ صورته الخاصة عن انتصار الأتراك، على نحو ما لاحظ طه حسين^(١٢٥). ولكن مع كل هذا التأثير بأبى تمام فقد كان فى ذهن شوقى قصيدة أخرى غير عمورية، وهى قصيدة كتبها الشاعر المصرى ابن النبيه فى مديح الملك الأشرف السلطان مظفر الدين الأيوبي، ويمكن أن نقارن بين مطلع شوقى:

الله أكبر كم فى الفتح من عجب
يا خالدا الترك جدّه خالدا العرب
ومطلع ابن النبيه^(١٢٦):

الله أكبر ليس الحسن فى العرب
كم تحت لمة ذا التتركى من عجب
حيث نجد التشابه بين المطلعين واضحا كل الوضوح. ورغم أن الغرض الذى قبلت فيه قصيدة ابن النبيه يختلف اختلافا واضحا عن غرض شوقى، وإن كان المدح يجمع بينهما، فمن الواضح أن اختيار شوقى لوزن قصيدة أبى تمام، وهو وزن البحر البسيط، وقافيتها، جعل تراكيب قصيدة ابن النبيه تتداعى على ذهنه ويستفيد منها فى تكوين مطلع.

غير أن أحمد شوقى لم يتأثر فى تشكيل بائيته بأبى تمام وابن النبيه فحسب بل تأثر بالمتنبى الذى تداعى على ذهنه فى الوقت نفسه. وعندما نتأمل وصف شوقى الخيل الترك فى قصيدته، خصوصا بيته الذى يقول^(١٢٧):

كما ولدتم على أعراقها ولدت
فى ساحة الحرب أو فى باحة الرحب
نجد أن الصورة البلاغية فى البيت تدين للمتنبى فى بيته الذى يصف الخيل بقوله^(١٢٨):

وكانها نتجت قياما تحتهم
وكانهم ولدوا على صهواتها
ومن الطريف أن نعلم أن «عمورية» أبى تمام كانت وراء قصيدة أقدم للبارودى أستاذ شوقى، قصيدة من قافية الميم لا الباء، دفعها الوزن إلى عمورية ودفع الوزن

عمورية إليها، فانقلب مطلع الطائي^(١٢٩):

السيف أصدق أنباء من الكتب
فى حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف فى
متونهن جلاء الشك والريب
إلى مطلع البارودى^(١٣٠):

بقوة العلم تقوى شوكة الأمم
فالحكم فى الدهر منسوب إلى القلم
كم بين ما تلفظ الأسياف من علق
وبين ما تنفث الأقلام من جگم

الذى استهل قصيدته استهلالا نقضيا، يستحق اهتماما خاصا لما يتضمنه من مناقضة دلالية تفرض تقديم القلم على السيف، على العكس من فعل أبى تمام، لكن حسبنا الإشارة السريعة إلى الوزن الذى أتى به قانون التشابه فى فعل التداعى، على النقيض من الدلالة التى جاء بها قانون التضاد فى الفعل نفسه.

وأختم الإشارة إلى الدور الذى يلعبه الوزن فى ذاكرة الشعر الإحيائى بقصيدة «نهج البردة» الشهيرة لأحمد شوقى، تلك التى لا تعارض بردة البوصيرى وحدها، ومن ثم تستفيد من صورته دون غيرها، بل تتعدى قصيدته إلى ثلاث أخرى غيرها من نفس الوزن والقافية. وهذه القصائد هى: ميمية المتنبى التى مطلعها^(١٣١):

ضيف ألم برأسى غير محتشم
والسيف أحسن فعلا منه باللم
وميمية التى مطلعها^(١٣٢):

واحر قلبهاه من قلبه شـبـم
ومن بجسمى وحالى عنده سقم
وميمية الشريف الرضى التى مطلعها:

يا ليلة السفح ألا عدن ثانية
سقى زمانك هطال من الديم

ورغم اختلاف أغراض هذه القصائد وتنوعها، فمن الواضح أن وزن قصيدة البوصيرى التى هى أساس المعارضة وقافيتها أثار فى ذاكرة شوقى بعض محفوظه من الشعر القديم، فتداعت على ذهنه هذه القصائد، وكلها من وزن واحد وقافية واحدة، وربما الكثير غيرها مما لم أحصه أو أفلح فى تتبعه. لكن الذى لفت انتباهى فى هذا التتبع أن البوصيرى نفسه كان يتأثر خطى المتنبى ويستعين به أثناء نظم البردة، فبيته^(١٣٣):

ولا أعدت من الفعل الجميل قرى

ضيف ألم برأسى غير محتشم

يقوم عجزه على استعارة كاملة لصدر إحدى قصيدتى المتنبى اللتين أشرت إليهما، ومن ثم يبين عن ظاهرة التكرار الصيغى مرة أخرى. ويبدو الأمر كأن شوقى صنع صنيع البوصيرى وسار على هديه، لكنه استعان بأكثر من شاعر وأكثر من قصيدة. وقد أنتج ذلك تداخلا طريفا فى صور «نهج البردة» فامتزجت صور المتنبى والشريف الرضى والبوصيرى واختلطت معا. ويمكن التوقف عند الجزء الأول من هذه القصيدة، وهو الجزء الخاص بالنسيب، ونأمل هذين البيتين^(١٣٤):

جحدتها وكتمت السهم فى كبدى

جرح الأحبة عندى غير ذى ألم

يا لائى فى هواه والهوى قسدر

لو شفقك الوجد لم تعذل ولم تلم

ففى أنهما يستمدان نسيجهما من المتنبى والشريف الرضى والبوصيرى فى الوقت نفسه. يقول المتنبى^(١٣٥):

إن كان سركم ما قال حاسدنا

فما لجرح إذا أرضاكم ألم

ويقول الشريف الرضى^(١٣٦):

تعجبوا من قننى القلب مؤله

وما دروا أنه خلوا من الألم

أقول للاتم المهدي ملامته

ذق الهوى فإن استطعت الملام لم

ويقول البوصيرى^(١٣٧):

يا لائـمى فى الهوى العذرى معذرة

منى إليك ولو أنصفت لم تــــم

وتدور المصادر الثلاثة جميعا حول معنى واحد، أو فكرة واحدة، هى استعذاب العاشق لألم الحبيب، والمصدر الأصلي هنا هو المتنبى، وبيته كان يعبر عن إحساس حزين، شعر به بعد أن أهمله سيف الدولة واستمع إلى أقوال الوشاة، ثم جاء الشريف الرضى وتلقف الصورة ونقلها من العتاب إلى الغزل، كعادة الشاعر المتأخر عندما يستفيد من المتقدم، وحوّر فيها بما يناسب مقتضى الحال الجديد فولّد منها صورة اللاتم، وجاء البوصيرى فتلقف ما ولّده الشريف (أى صورة اللاتم) وترك الأصل، ثم جاء شوقى من بعدهما واسترجع الصور الثلاثة فمزجها معا وحوّرها مكونا بيتيه السابقين، فجمع أصل الصورة عند المتنبى مع توليد الشريف واستفادة البوصيرى، لكنه أضاف إلى الصورة ثلاثة أشياء جديدة، أولها: فكرة السهام. وهى تفرّيع آخر ولّده من صورة الجرح عند المتنبى. وثانيها: فكرة العذل وقد أعانته عليها محفوظه، فالعذول يقترب عادة باللاتم عند الشعراء القدماء. وثالثها: فكرة قدريّة الحب. وعبارة شوقى «الهوى قدر» مصاغة فى قالب الحكمة الذى أغرم به غراما تأثر فيه بخطى أستاذه المتنبى. ولكنها مثل كثير من حكم شوقى نتيجة قتل الموروث، وهى هنا ناتجة عن قتل شعر العذريين أمثال المجنون أو جميل الذى يقول^(١٣٨):

فقلت له فيها قضى الله ما ترى

على، وهل فيما قضى الله من ردّ

فإن يك رشدا حبها أو غواية

فقد جئته وما كان منى على عمد

وعندما يقول شوقى بعد أبيات^(١٣٩):

يرعن للبصر السامى ومن عجب

إذا أشـرن أسـرن الليث بالـعـنـم

نجد الشئ نفسه، فأصل الصورة هو المتنبى فى بيته^(١٤٠):

ترنو إلى بعين الطـبى مـجـهـشـة

وتمسح الطل فــــوق الورد بالـعـنـم

وإذا كانت صورة الأصل الأقدم تعبر عن إحساس تلقائي، فإن صورة الفرع المولّد تنطوى على نوع من التلفيق الذى توارثه الشعراء القدماء إلى أن جاء الشريف الرضى وتأثر بالمتنبى - بدوره - وولّد الصورة التى يقول فيها^(١٤١):

والمسـتـنـى وقـد وجـد الوداع بنا
كفـا يشـير بقضـبان من العنـم
ثم جاء شوقى وسار على إثرهما فقال:

يرعن للبـصـر السامى ومن عـجب
إذا أشـرن أسـرن اللـيـث بالعنـم
فلاحظ الأصل عند المتنبى، وولّد من زيادة الشريف - وهى اللمس بالأكف - فكرة الأسر، وقد ساعدته على ذلك كلمة «القضبان» التى تستدعى ذهنيا (بعامل الاقتران المكانى) فكرة السجن أو الأسر.

وعندما نترك هذين المثليين إلى باقى المقطع الأول من نهج البردة، نلاحظ أن تأثير البوصيرى يخفت إزاء تأثير الشريف الرضى بوجه خاص، فكثير من صور المقطع النسيبى فى قصيدة شوقى يدين لصور الشريف التى كانت بمثابة الرمح لعمليات التوليد. خذ مثلا مطلع شوقى^(١٤٢):

ريم على القـاع بين البـان والعلم
أحل سفك دمي فى الأشـهـر الحـرم
تجد أن هذه الصورة ليست من البوصيرى فى شئ، وإنما هى من بيت الشريف^(١٤٣):

لو أنها بفناء البيت سانحة
لصدتها وابتدعت الصيد فى الحرم
لكن شوقى حوّر فى الصورة كثيرا وعكسها. وبعد أن كانت الحبيبة عند الشريف هى ما يصاد أصبحت عند شوقى هى الصائد، وهو أمر صنعه فى صورة الشريف التالية^(١٤٣):

عـجـبت من باخل عنى بريقـته
وقـد بذلـت له دون الأنـام دمي
التى قلبها وحوكها عن مجراها الأصلى مولّدا منها صورته^(١٤٤):

من الموائس باننا بالرى وقــــــنا

اللاعبات بروحى، السافحات دى

ومن البدهى أن عمليات التوليد والتحويل ما كان يمكن أن تتم لولا ازدحام ذاكرة شوقى والبارودى وأقرانهما بالموروث الشعرى الذى عاشوا به وفيه قدرا كبيرا من شعرهم الذى نضعه فى باب التقليد، ونميزه عن شعرهم الإبداعى فى النزعة الكلاسيكية العامة التى ظلت مرتبطة بمخزون الذاكرة الجمعية للميراث الشعرى.

٦- توليد الصور التراثية فى شعر البارودى

محمود سامى البارودى رائد الشعر العربى الحديث بلا منازع كما سبق أن أوضحت، وريادته متعددة الأبعاد، خصوصا فى الجوانب الحديثة التى استهلها، والتى فتحت أفق التجديد أمام الجيل الثانى من الإحيائيين الذين يمثلهم أحمد شوقى ورفيقه حافظ إبراهيم. لكن استهلال البارودى للتجديد ما كان يمكن أن يتم لولا القديم الأدبى الذى بعثه، والماضى الإبداعى الذى أحياه. وأحسب أن العبارة الماثورة عن الأستاذ أمين الخولى التى تقول إن أول التجديد قتل القديم فهما هى عبارة تنطبق على البارودى الشاعر إلى حد كبير، فهو شاعر بدأ من القديم الذى قتله فهما، وانتقل من الفهم إلى المحاكاة، ومن المحاكاة إلى المنافسة التى يضيف بها اللاحق إلى السابق، وكان ذلك بداية النهضة الشعرية فى تطلعها إلى المستقبل الواعد على هدى من ميراث الماضى الزاهر.

ولكن العلاقة بين الحاضر والماضى علاقة إشكالية فى شعر البارودى، يحسبها البعض نسخا واتباعا، ويرأها البعض الآخر محاولة للتجاوز، والواقع أنها مزيج من الجانبين كما سبق أن أشرت فى تقديمى شعر البارودى، فما كان يمكن للبارودى الذى استهل الجديد أن يؤسس للواعد من شعر المستقبل إلا بعد أن أحكم أصوله التراثية، واستغرق فيها إلى الدرجة التى فرضت نفسها على إبداعه، وظهرت آثارها فى الكيفية التى يصوغ بها صوره الشعرية. هذه الكيفية لا يكفى الوصف الخارجى لتعرفها، أو الإشارة إليها بوصفها مظهرا من مظاهر البعد التراثى فى شعر البارودى، أو العبور عليها كأنها إحدى المسلمات، ذلك لأنها خاصية تفضى إلى بعض أسرار الإبداع الذى

ينطوى عليه شعر البارودى من منظور الشاعر نفسه، وحسب القيم الإبداعية التى حكمت إنجازها الشعري. وهى خاصية يكشف تأملها عن الآليات التى يبنى بها شعر البارودى فى الدائرة التى تكشف عن آية الموهبة الشعرية. وهى الصورة الشعرية، ولا يخفى على قارئ البارودى أن صورته الشعرية تؤدى وظائف متعددة، وتنقسم إلى أنواع متباينة، لكن المهم فى هذا السياق هو الكيفية التى تنبنى بها هذه الصور فى علاقاتها بمصادر التراثية.

وأ تصور أن ذهن البارودى فيما يدل عليه شعره فى هذا الجانب تحديداً كان ذهناً توليدياً. أقصد إلى أنه ذهن يبدو (لمن يتتبع نتاجه الشعري) كما لو كان لا يتوقف أمام صورة من صور الشعر القديم إلا ليلتقطها مكوناً منها صورة جديدة مخترعة، بعد عمليات متعددة من التحوير والتغيير. ولم يكن البارودى يعتمد فى هذه العملية على شاعر واحد كما قد يرد على الخاطر للوهلة الأولى، وإنما كان يتذكر كل ما قرأه وحفظه من صور تتشابه مع تلك الصورة التى أعجبته، ثم يخلطها جميعاً بالصورة التى بين يديه ليولد من الجميع صورة يجتهد فى جعلها تختلف عن مصادرها الأصلية التى اشتقت منها. ولذلك لا تمثل الصور ذات الأصل الواحد سوى جانب قليل فى شعر البارودى، لأنه كان يعتمد على ذخيرة هائلة من الصور التى تجمعت فى ذاكرته نتيجة قراءاته الهائلة ومحفوظه المذهل من الشعر القديم.

وقد ساعد على تعدد مصادر الصورة الواحدة عنده أن الشعر العربى نفسه كان يدور فى دوائر محدودة من المجالات والأغراض، فضلاً عن أن ارتباط الشاعر المتأخر بمن تقدمه من الشعراء جعله يدور فى حدود تشبيهاتهم وصورهم، ومن هنا مر التشبيه الواحد أو الاستعارة الواحدة بعمليات متكررة من التوليد والتحوير، ووجد لهما عشرات بل مئات من الأشكال المتنوعة التى ولدها المتأخرون من المتقدمين. وقد أفاد البارودى من هذه الدورات المتكررة من التوليد مع شعراء مدرسته، ومن ثم كانت أغلب صورته نسيجاً متعدد الخيوط.

لكن علينا ملاحظة أن مصادر الصورة من هذه الزاوية لم تكن مصادر عربية فحسب، فقد كان البارودى يعرف الفارسية والتركية، ويكتب شعراً باللغة التركية، ويحدثنا المؤرخون له عن قصائده التى خلفها باللغة التركية والتى لم يرق أحد إلى

الآن - فيما أعلم - بدراستها ونشرها. ويعنى ذلك أن أية دراسة للمصادر التراثية للصورة الشعرية التقليدية عند البارودى تظل ناقصة ما لم تستكمل بالأصول غير العربية، ومن ثم فإن الملاحظات التى أعرضها فى هذا القسم تظل ملاحظات مقرونة بالتحذير والاحتباس. وينبغى أن تفهم فى حدود الثقافة العربية وحدها، إلى أن يقوم المتخصصون فى الآداب الشرقية بدورهم، ويكشفون عن الأبعاد التى لا تزال مجهولة من شعر البارودى فى هذا الجانب. وهى الأبعاد التى لا تقتصر عليه وحده، بل تجاوزه إلى غيره من شعراء النهضة الذين كانوا يعرفون الآداب التركية بالدرجة الأولى بحكم أوضاعهم الشخصية ومستوياتهم التعليمية والثقافية.

وإذا اقتصرنا على التراث الشعرى العربى الذى استغرق فيه البارودى، والذى كان - فيما أحسب - الأثر الحاسم فى تكوينه الشعرى - إلى أن يثبت العكس - سهل أن نلاحظ آليات التوليد التى تنبنى بها الصورة التراثية فى شعره. وأول ذلك ما نلاحظه من أن البارودى كان يعتمد أحيانا فى تكوين صورة بعينها على شاعر قديم بعينه، ولذلك أسباب كثيرة، منها شدة إعجابه بهذا الشاعر القديم، أو انفراده بمثل هذه الصورة، ولكن حتى فى مثل هذه الحالة ما كان البارودى يعتمد على صورة واحدة دون غيرها، بل كان يسترجع فى ذهنه جميع الأوجه والهيئات التى تقلبت فيها هذه الصورة عند هذا الشاعر القديم، ويستفيد منها جميعا فى تكوين صورته الجديدة. والأمثلة على ذلك كثيرة، ويمكن أن نتوقف منها عند مثلين اثنين فحسب، يتأثر البارودى فى أولهما بأبى العلاء، وفى ثانيهما بصردر. يقول البارودى^(١٤٥):

إنى أرى أنجبهمه قـد وئـت

فـمـا لـها أيد على السـبـح

هنا نجد الصورة تعتمد على أبى العلاء بوجه خاص، فقد أغرم المعرى غراما لافتا باستعارة الفرق للنجوم، على نحو يمكن أن يلاحظه القارئ لديوانه «سقط الزند». ورغم أنه قام بتوليد هذه الاستعارة من التشبيهات والاستعارات السابقة عليه، على نحو ما فعل غيره من الشعراء، فإنه يرسم صورا متعددة بهذه الاستعارة التى قامت بوظائف دالة فيها إسقاط لواقعه النفسى، فمرة يجعل الظلام بحرا والنجوم غرقى فيه^(١٤٦):

به غرقى النجوم فبين طاف

وراس يستسر ويستبان

وفى أخرى يصبح هو والنجوم سواء فى الغرق^(١٤٧)؛

نحن غرقى فكيف ينقذنا نجمان

فى حومة الدجى غرقان

ويكرر مثل هذه الصور إلى درجة أنه يجعل الكوكب فى السماء مريضا قد يش

منه بعد أن غرق فى بحر الظلام، وذلك فى قوله^(١٤٨)؛

وكوكبه مريض ما يعاد

وقد وعى البارودى كل هذه الصور ثم استخلص أو استنتج منها صورته التى

تجعل النجم ضعيفا متهالكا، لا يستطيع أن يسبح فى بحر الظلام، بعد أن أشرف على

الغرق الذى أكثر أبو العلاء الحديث عنه، فتابع أبا العلاء وحقق معنى الإضافة إليه.

أما عندما يقول البارودى^(١٤٩)؛

عاتبته لا لأمر فيه معتبة

ولكن لأرعى وردة الخجل

فألبيت ياسمين الخد خجلته

وردا جنينا جناه رائد المقل

فإنه يعتمد فى تركيب صورته على الشاعر صردر بوجه خاص، ولكن الصورة التى

يصوغها بيتا البارودى لا تعتمد على مصدر واحد أو أصل واحد فى شعر صردر بل

تجمع فى خيوطها أكثر من مصدر وأكثر من أصل. وتقوم صورة البارودى على ما

يسميه البلاغيون بحسن التعليل، فهو يعلل عتابه للحبيبة بطلبه رعى ورود الخجل

الذى تتفتح فى صفحتى خدها لحظة العتاب، ثم يضيف إلى ذلك فكرة أخرى هى جنيه

لهذا الورد بعينه. أما فكرة الرعى فأخذها من قول صردر^(١٥٠)؛

إن روض الخدود ليس لرعى

ونمير الثغور ليس لشرب

وقوله أيضا^(١٥١)؛

حَتَّام أرعى وردة لا تجتنى

فى الخد أو تفاحاة لا تلثم

أما فكرة الجنى بالعيون فقد أخذها البارودى من الشاعر نفسه فى قوله^(١٥١):

لواحظنا تجننى ولا علم عندها

وأنفسنا مأخوذة بالجرائر

لكنه جمع هذه المصادر ثم استنتج منها، أو وُلد منها، صورته التى وضعها فى

قالب التعليل طلباً للبراعة، وتأكيدا للمعنى التفوق على القدماء.

ولكن ما أساليب البارودى فى عمليات التوليد التى كان يعتمد عليها فى تكوين

صوره التراثية؟ لقد كان يلجأ - فى كثير من الأحيان - إلى صورة جزئية كثرت عند

الشعراء القدامى ثم يوسعها مكونا منها صورة مفصلة، مستعينا على ذلك بمحفوظه

الغزير، تماما كما كان يحدث فى قصائد المعارضات. وهذه الوسيلة هى دعامة البارودى

الأساسية فى تكوين الصور التراثية، ويمكن أن نتوقف عند مثال واحد فحسب يدل

على غيره، وهو مثال صورة الخال التى تتكرر كثيرا فى شعره، ومنها هذه

الصورة^(١٥٢):

ليس لى غير خالك الأسود

فى كعبة المحاسن قبلة

فأثبني على الجمال زكاة

فزكاة الجمال فى الخد قبلة

ويكشف تتبع مصادر هذه الصورة فى التراث الشعرى أن البارودى أخذ تشبيه

الخال بالحجر الأسود عن أكثر من شاعر، لأنه تشبيه يكثر بالفعل عند الشعراء منذ ابن

المعتز الذى قال^(١٥٣):

نؤم كعبة حسن خالها حجر

فى الخد أسوده فى أبيض يقق

فاستهل سياقاً لهذا التشبيه عند الشعراء المتأخرين الذين أخذوا عنه، وأضافوا

إليه ما كرروه كثيرا فى شعرهم، كعادة اللاحق فى علاقته بالسابق، وعلى نحو ما نجد

فى شعر شاعر متأخر مثل ابن سناء الملك الذى قال^(١٥٤):

يا كعبة ظل فيها خالها حجرا

كم ذا أطوف وكم ألقاك مستلما

أو مثل ابن النبيه الذى يقول^(١٥٥):

أيا كعبية من خالها حجر لها

بعيد علينا حجّها واعتمارها

وأحسب أن ذاكرة البارودى، فى أبعادها التراثية، استعادت أمثال هذه التشبيهات، وانتبهت إلى أن الشعراء القدماء ولّدوها من فكرة الحج إلى الحبيبة والطواف حولها، وبما أن الحج ركن من أركان الإسلام فيمكن للبارودى، والأمر كذلك، أن يضيف ركنًا آخر إلى الصورة القديمة حتى يوسعها ويزيدها طرافة، وهنا يتذكر فكرة الزكاة فى قول أبى العلاء^(١٥٦):

لغيرى زكاة من جمال فإن تكن

زكاة الجمال فاذكرى ابن سبيل

فيتلقفها لكنه لا يجعل الزكاة هى الذكرى التى تحدث عنها أبو العلاء بل يجعلها «القبلة» كى يجانس فى بيته بين «القبلة» و«القبلة»، ويتفوق على ابن المعتز وابن سناء الملك وابن النبيه وأضرابهم. ومن الطريف أن شوقى تأثر بصورة البارودى هذه، لكنه توقف عند الأساس منها فقط فقال^(١٥٧):

وبخـال كـساد يحج له

لو كان يقـبـل أسـوده

وهناك وسيلة ثانية يلجأ إليها البارودى فى الاستفادة من صور الموروث وتوليد صور جديدة منه، وهى وسيلة تكشف عن آلية من آليات الاتباع الذى تنبنى على أساسه الصورة التراثية. وهذه الوسيلة الثانية عكس الأولى تماما، فإذا كنا فى الأولى نرى الشاعر يوسع الصورة الأصلية بالاستعانة بغيرها من الصور فإن الوسيلة الثانية تقوم على اختزال مجموعة من الصور القديمة واستخراج صورة موجزة منها، من هذه الصور بيت البارودى^(١٥٨):

ناغيتها بلسان الشوق فازدهرت

للحسن فى وجنتيها وردتا خفر

ولسان الشوق فى هذا البيت كناية عن الدموع، وهو أمر يوضحه البارودى عندما يقول^(١٥٩):

فثقى بما تمليه ألسنة الهوى

وهى الدموع، فحقها لم يدفع
والكناية فى البيت مأخوذة من أكثر من مصدر، من البحرى، وابن الأحنف،
والمتنبى، وأبى فراس، والأرجانى.^(١١٠) ويمكن أن نشير إلى مصدر قريب لها عند
البحترى هو^(١١١):

فتلجلجت عبراتها ثم انبرت

تصف الهوى بلسان دمع معرب

ولقد أفاد البارودى فى صورته التى نتحدث عنها من سلاسل متعددة من عمليات
التوليد التى دارت فيها صور الدموع والوجنات فى الشعر العربى، فالدمع يقترب فى
التشبيه عادة بالبحر أو المطر، وهى تشبيهات تتكرر كثيرا فى شعرنا القديم منذ
العصر الجاهلى، وما أكثر تشبيه وجنات الحبيبة بالروض الذى تفتح فيه الأزهار، كما
فى بيت ابن المعتز^(١١٢):

له مقلعة ترمى القلوب ووجنة

تفتح فيها الروض من كل جانب

ولكن الشعراء المتأخرين قاموا بتوليد هذا التشبيه البسيط، واستخرجوا منه
عشرات الصور متعددة الأوصاف، فعلى بعضهم تفتح الورد فى وجنات الحبيبة باحمرار
خدها لحظة العتاب أو لحظة الغضب، على نحو ما تخبرنا كتب المعانى والتشبيهات
والنظائر. والبارودى يعرف هذا النوع من التراث معرفة كاملة أتاحت له التوقف عند
أمثال هذه التشبيهات تحديدا، والإفادة منها فى عمليات التوليد التى يقوم بها، وذلك
على النحو الذى انتهى معه إلى الربط بين غزارة الدموع وتفتح الورد فى الوجنات
بواسطة الدموع أو ألسنة الشوق التى تروى الخد على سبيل الاستعارة المكنية. ولم
يتوقف البارودى عند هذا الحد بل قال فى قصيدة أخرى^(١١٣):

ضمت جوانحه إليك رسالة

عنوانها فى الخد حمراء الدمع

فأقام البيت على حسن التعليل الذى استفاد فى تكوينه من توليدات الشعراء
المتأخرين أمثال ابن قلاقس الذى قال^(١١٤):

لهـواك بين جـوانحى كـتب
 قـد عنونت بالدمع والسـهـر
 ومن بساطة العباس بن الأحنف العباسى المتقدم فى قوله^(١٦٥):
 لا جزى الله دمع عـينى خـيرا
 وجزى الله كل خـير لـسانى
 نـم دمعى فليس يـكـتم شـيئا
 ووجدت اللسان ذا كـتـمـان
 كنت مـثل الكـتاب أخـفاه طـى
 فاستدلوا عليه بالعـنـوان

لكنه مزج هذه الصور بغيرها من التشبيهات التى تصل الدموع بالدم، وولّد منها صورته التى أفادت من التوليدات المتعددة واختزلتها فى خيوطها المكتنزة.
 وهناك وسيلة ثالثة يلجأ إليها البارودى لتوليد صوره التراثية، وهى وسيلة الجمع بين فكرتين متعارضتين معا لإثارة المفارقة وإدهاش القارئ، ولنضرب مثلا على ذلك بقول البارودى^(١٦٦):

عـجبت لعـينى كيف تـظـمأ دونها
 وإنسانها فى لجة الماء سـابـح
 فالصورة تثير دهشة القارئ - فيما يفترض - لأنها تقوم على المفارقة بين ظمأ العين لوجه الحبيبة وغرق إنسانها فى الدموع. والمفارقة - بدورها - مقصود بها إظهار براعة الصنعة بالدرجة الأولى، فهى نوع من المران العقلى، أو المنافسة الحرفية. وهى فى هذا المثال نتيجة محاولة حاذقة للجمع بين أكثر من مصدر لتكوين صورة طريفة. وعندما نفتش عن مصادر مثل هذه الصورة نجد البارودى يأخذ فكرة الظمأ إلى الحبيبة من البهاء زهير فى قوله^(١٦٧):

مـتى يـراك ويروى منك غـلـتـه
 طرف إلى وجـهك المـيـمـون ظمـآن
 ويأخذ فكرة السبح فى بحر الدموع من ابن المعتز^(١٦٨):
 لو لم يـكن إنـسان عـينـك سـابـحـا
 فى بحر دمعـته لمـات غـريـقا

ثم يجمع بين الفكرتين البعيدتين على نحو يحدث المفارقة التي قامت عليها الصورة.

أما الوسيلة الأخيرة التي يلجأ إليها البارودي لتوليد صورته فهي الانتقال بالصورة القديمة من مجالاتها التي ذكرت فيها إلى مجالات أخرى جديدة. وإذا كان الشاعر القديم الذي يتوقف عنده البارودي يأتي في مديحه مثلاً ببعض الصور الطريفة، فإن البارودي يأخذ الصورة وينقلها من مجال المديح إلى مجال الغزل أو وصف الطبيعة، وقد يصنع العكس. ولا تظهر هذه الوسيلة إلا في قصائد المعارضات، وهي مرتبطة بحرص التفوق على الشاعر المعارض. هكذا يتوقف البارودي عند إحدى مدائح ابن هاني في المعز لدين الله الفاطمي، ويلفت نظره قول ابن هاني^(١٧٩):

خَابَتْ أُمِّيَّةٌ فِي الذِّى طَلَبَتْ

كَمَا يَخِيبُ رَأْسُ الْأَقْرَعِ الْمَشْطِ

فأخذ الصورة ونقلها من مجال المديح إلى مجال آخر هو وصف الطبيعة فقال^(١٨٠):

وَلِلنَّسِيمِ خِلَالِ النَّبْتِ غُلْغُلَةٌ

كَمَا تَغْلُغِلُ وَسْطَ اللَّمَةِ الْمَشْطِ

ويفعل الشيء نفسه مع ابن النبيه في إحدى مدائحه لبني أيوب، فيتوقف عند قوله في وصف الخمر^(١٨١):

تَشَعُّشَعَتْ فِي يَدِ السَّاقِي وَقَدْ مَزَجَتْ

كَأَنَّهَا بِنَصَالِ الْمَاءِ قَدْ ذَبَحَتْ

وينقله من الخمر إلى وصف الطبيعة قائلاً^(١٨٢):

وَلَيْلَةٌ سَالَتْ فِي أَعْقَابِهَا شَفَقٌ

كَأَنَّهَا بِحَسَامِ الْفَجْرِ قَدْ ذَبَحَتْ

هذه هي الوسائل الأساسية التي كان يلجأ إليها البارودي لتكوين صورته أو معانيه المبتكرة. وقد يكون التوفيق خانني في تتبع الأصل التراثي لهذه الصورة أو تلك، وقد أنسب صورة للبارودي إلى غير أصلها، فأنا لا أزعم المعرفة الكاملة بالتراث الشعري الذي عرفه البارودي، وقد يكون الكثير من مصادره ضاع فيما ضاع من تراثنا الشعري. ولكن الأمثلة التي قدمتها تكفي - في تقديري - لإثبات الأطروحة

الأساسية لهذا القسم وهى أن المخيلة التقليدية للبارودى كانت مخيلة توليدية، وأنها ما كانت تكتفى بالأخذ السالب عن معطيات موروثها، وإنما كانت تجاوز ذلك إلى إعادة الإنشاء التى تعيد تركيب الصور القديمة فى هيئات تكشف عن براعة «الصنعة» بالمفهوم الذى أقره بلاغيون ونقاد قدماء من طراز ابن طباطبا العلوى صاحب «عيار الشعر» وأبى هلال العسكري صاحب «الصناعتين» وعبد القاهر الجرجاني صاحب «أسرار البلاغة» وغيرهم.

وأتصور أنه من المهم - فى هذا السياق - تأكيد أن البارودى فى تشكيله هذه الصور التراثية المؤكدة ما كان ينفرد بتقنياته، أو يتميز بها عن غيره، ذلك لأنه كان يعتمد التقنيات نفسها التى سبقه إليها أسلافه من الشعراء القدماء الذين استهلوا عملية التوليد وأشاعوها، فأرسو تقنيات الصنعة الاتباعية التى تعلمها منهم، ونقلها هو إلى الجيل الثانى من الإحيائيين، ومن ثم أصبحت هذه التقنيات بمثابة وسائل وآليات عامة فى التوليد، ثقفها الجميع وتوسلوا بها كى يحاكوا القدماء ويتفوقوا عليهم، وينالوا ثناء أمثال حسين المرصى ومن على شاكلته من نقاد عصر الإحياء وبلاغيه.

قد يرفض القارئ المعاصر بذوقه المغاير طرائق التوليد هذه، أو يرفض الصورة التراثية الاتباعية بوجه عام، ويرى فى الكثير منها تلاعبا ذهنيا بمواد الشعر القديم لا يمكن أن يصل بأى شاعر إلا إلى العقم. وقد قام جيل طه حسين والعقاد بواجب هذا الرفض على نحو حاسم. لكن علينا أن نتذكر، قبل المضى فى موجة الرفض، أن هذه التقنيات كانت النهج المثالى لعصر الإحياء فى صناعة الشعر، خصوصا فى أبعاده التراثية، وهو عصر كانت له معايير فى فهم الشعر وتقويمه وتذوقه، تختلف اختلافا كبيرا عن معاييرنا المعاصرة. وقد كان البارودى ينطق عن نظرة عصره إلى الشعر والشاعر عندما قال^(١٧٣):

والشعر ديوان أخلاق يلوح به

ما خطه الفكر من بحث وتنقيح

وما كان يعنى بكلمتى «البحث» و«التنقيح» شيئا بعيدا عن معنى التوليد بوجه خاص، ومعنى الصنعة بوجه عام، وذلك فى الدائرة التى يُكدُّ معها الشاعر ذهنه تقريبا

وغوصا معارضة وتوليدا، مراجعة وصقلا، كى يتفوق على أسلافه فى المضمار نفسه
الذى فرضوه، والذي كان عليه أن ينافسهم فيه، تجسيدا لعلاقة التنافس التى وصلت
هذا الشاعر بالقدماء الذين تشبّه بهم ليضيف إليهم فى قوله^(١٧٤) :
أسهرت جفنى لكم فى نظم قافية
ما إن لها فى قديم الشعر من مثل

الهوامش

- (١) حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة ١٢٩٢هـ، ٤٦٨/٢.
- (٢) المرجع نفسه ٤٧٤/٢.
- (٣) ديوان البارودي، تحقيق على الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، القاهرة ٧١-١٩٧٥، ٣/٧٠-٧١.
- (٤) حسين المرصفي: نفسه ٥٠٢/٢.
- (٥) اعتمدت دار الكتب في نشرها هذا الديوان على نسخة وحيدة كتبها البارودي نفسه. جاء في آخرها ما يلي: «كتبها بخطه لنفسه محمود سامي الشهير بالبارودي من دار الكتب الشهيرة بطوب قبر سراي بدار الخلافة العلية بقسطنطينية في شهر رمضان سنة ١٢٨٥هـ». راجع الديوان مخطوطا ومطبوعا، ص ٢٣٤.
- (٦) أحمد عبيد: ذكرى الشاعرين، مطبعة الترقى، دمشق ١٣٥١هـ، ص: ١٠٢، ٣٩٣، ٤٢٢، ٤٧٧. وكان المرصفي في ذلك الوقت أستاذا في «دار العلوم». وكانت دروسه تنشر في مجلة «روضة المدارس» في الفترة ما بين سنة (١٢٩٢هـ=١٨٧٥م) وسنة (١٢٩٤هـ=١٨٧٧م). وقد تم طبع كتاب «الوسيلة» - وهو مجموع هذه الدروس - في رجب ١٢٩٦هـ=١٨٧٩م.
- (٧) محمد صبري السريوني، الشوقيات المجهولة، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٦١، ١/٢٢-٢٣.
- (٨) شكيب أرسلان: شوقي أو صداقة أربعين سنة، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٣٦، ص: ١٠١.
- (٩) راجع مقالات الشيخ الإسكندري، وأحد جمعة، وعز الدين التنوخي في ذكرى الشاعرين، ص: ٣١٨، ٣٩٣-٣٩٤، ٤٧٩.
- (١٠) أحمد أمين: مقدمة ديوان حافظ، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٩، وراجع مقالات البشري وهيكل وزكي مبارك في: ذكرى الشاعرين ص: ١٠-١١، ٢١، ٦٨.
- (١١) ديوان حافظ إبراهيم ٢٢٦/١.
- (١٢) ديوان محمد عبد المطلب، مطبعة الاعتماد، القاهرة د.ت، ص: ٢٣٠.
- (١٣) ديوان حافظ ١/١١٦.
- (١٤) المرجع نفسه ١/١٦.
- (١٥) أحمد الإسكندري: مقدمة ديوان محمد عبد المطلب.
- (١٦) شكيب أرسلان، المرجع السابق، ص ١١٠.
- (١٧) ديوان الخليل (خليل مطران)، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٤٨، ٢/١٣٣، ١٣٤٠.
- (١٨) الشوقيات، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٤، ١/٩٣.
- (١٩) المرجع نفسه ١/١٣٨.
- (٢٠) ديوان حافظ ١/٤٤.
- (٢١) شكيب أرسلان: حقيقة الشعر، ضمن مختارات المتفولطى، المطبعة التجارية القاهرة د.ت، ص ١١٥.
- (٢٢) ديوان البارودي ٣٧/٢.
- (٢٣) المرجع نفسه ٣/٣٣.

- (٢٤) الشوقيات، الطبعة الأولى، جزء واحد فقط، مطبعة الآداب والمزيد، القاهرة ١٨٩٨، ص ٦١.
- (٢٥) الشوقيات ٢/٢٣٢.
- (٢٦) المرجع نفسه ٣/٥٠.
- (٢٧) ديوان البارودي ٢/٢٧٨.
- (٢٨، ٢٩) الشوقيات ٣/١٠١.
- (٣٠) ديوان البارودي ٢/٣٥٠.
- (٣١) ديوان حافظ ١/٨.
- (٣٢) المرجع نفسه ٢/١٤٣.
- (٣٣) ديوان الخليل ٢/٢٨١.
- (٣٤) المرجع نفسه ٢/١٠٦.
- (٣٥) ديوان إسماعيل صبرى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨، ص ٥٣١.
- (٣٦) ديوان حافظ ٢/٢٠٩.
- (٣٧) المرجع نفسه ١/١٣٩.
- (٣٨) نفسه ١/٦.
- (٣٩) نفسه ١/٢٤.
- (٤٠) راجع مقالات البشرى والرافعى والزيات عن حافظ فى كتاب أحمد عبيد: ذكرى الشاعرين ص: ١٣، ١٠٥-١٠٦، ٦٨٢، والمصدر نفسه عن شوقى ص ٤٣٤، وشكيب أرسلان: شوقى ص: ٢١، ٢٣.
- (٤١) شوقى ضيف: الأدب العربى المعاصر فى مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١، ص: ٤٢، ٤٤.
- (٤٢) عمر الدسوقي: فى الأدب الحديث، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٦٤، ١/١٢٤، ٢/٣١٥.
- (٤٣) ديوان البارودي ٣/٤٢٩-٤٣١.
- (٤٤) ديوان الفرزدق، تحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت د. ت، ٢/١٥٩-١٦٠.
- (٤٥) ديوان البارودي ٢/٣٢.
- (٤٦) الشوقيات (طبعة ٣١٨٩٨) ص: ٥-٦.
- (٤٧) المصدر نفسه ص ٣.
- (٤٨) ديوان حافظ ٢/١٣٩.
- (٤٩) المصدر نفسه ٢/١٤١.
- (٥٠) شرح التنوير على سقط الزند، مطبعة المعارف العلمية، القاهرة ١٩٢٤، ١/٣٣٦، ١/٣٥٣.
- (٥١) ديوان حافظ ٢/١٤١.
- (٥٢) شرح التنوير ٢/٥٨.
- (٥٣) ديوان ابن النبيه، مطبعة بولاق، القاهرة ١٣١٣هـ، ص: ٨، ٣٦.
- (٥٤) الشوقيات ٢/١٤٠.
- (٥٥) ديوان ابن المعتز، مطبعة الإقبال، بيروت ١٣٣٢هـ، ص: ٨١.
- (٥٦) ديوان أبى الطيب المتنبي، تحقيق عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص: ١١٦.
- (٥٧) ديوان البارودي: ٢/٣٢.
- (٥٨) الشريف الرضى: ديوان السيد الرضى الموسوى العلوى، مطبعة الأخبار، القاهرة ١٣٠٦، ص: ٥٠.
- (٥٩) ديوان البارودي ١/٩٢.
- (٦٠) المصطفى: الوسيلة الأدبية ٢/٤٨٩.
- (٦١) شكيب أرسلان: شوقى...، ص: ١٢٩.
- (٦٢) ديوان ابن النبيه، ص: ٢٣.
- (٦٣) ديوان البارودي ١/١٦٥.

- (٦٤) ديوان ابن النبيه، ص: ٢٣.
- (٦٥) ديوان البارودي ١/١٦٥.
- (٦٦) المصدر نفسه ١/١٦٦.
- (٦٧) ديوان البحترى، تحقيق حسن كامل الصيوفى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧، ٢/١١٥٤.
- (٦٨) الشوقيات ٢/٥٥.
- (٦٩) ديوان البحترى، ٢/١١٥٦.
- (٧٠) الشوقيات ٢/٨٥.
- (٧١) ديوان البحترى ٢/١١٥٦.
- (٧٢) الشوقيات ٢/٥٩.
- (٧٣) الشوقيات ١/١٠٦، ٣/١٠٧، ١١٦/١١٧.
- (٧٤) ديوان ابن هاني الأندلسى، دار صادر، بيروت د. ت، ١٨٤.
- (٧٥) ديوان البارودي ١/٢٧٦-٢٧٩.
- (٧٦) مختارات البارودي، مطبعة الجريدة، القاهرة د. ت، ٤/١٤٣.
- (٧٧) المصدر نفسه ٤/١٤٨.
- (٧٨) المصدر نفسه ٤/١٦٥.
- (٧٩) ديوان ابن خفاجة، تحقيق السيد غازى، مطبعة المعارف، الإسكندرية ١٩٦٠، ص: ١٩٥.
- (٨٠) المصدر نفسه ص: ٢٤٣.
- (٨١) شرح التنوير ١/٣٤٨.
- (٨٢) الشوقيات ٣/٥٥.
- (٨٣) الأوار الزاهية فى ديوان أبى العتاهية، تحقيق لويس شيخو، بيروت ١٨٨٦، ص: ٢٦٧.
- (٨٤) ديوان ابن المعتز، مطبعة الإقبال، بيروت ١٣٣٢، ص: ٣٢٠.
- (٨٥) سهر القلماوى: متى ندرس فن شوقى؟ مجلة «المجلة» القاهرية، عدد ديسمبر ١٩٦٨، ص: ٣.
- (٨٦) ديوان عبدالرحمن شكرى، مراجعة فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠، ص: ٣٠٠.
- (٨٧) الشوقيات ٢/٤٦.
- (٨٨) الشوقيات ١/١١.
- (٨٩) أبو العلاء المعرى: اللزوميات، مطبعة المحروسة، القاهرة ١٩٢٤، ١/٥٧.
- (٩٠) ديوان حافظ ١/٢٤.
- (٩١) شرح التنوير ١/٣٤٨.
- (٩٢) ديوان البارودي ١/١١٠.
- (٩٣) ديوان البهاء زهير، مطبعة الموسوعات، القاهرة ١٣٢٢هـ، ص: ٥٠.
- (٩٤) ديوان البارودي ٢/٤١.
- (٩٥) الشوقيات ٢/٥٥.
- (٩٦) المصدر نفسه ٢/١٦٧، ٢/١٤٣.
- (٩٧) ديوان حافظ ١/٢٥٨.
- (٩٨) راجع جابر عصفور، مفهوم الشعر، القاهرة ١٩٧٨، ٢٩٩ وما بعدها.
- (٩٩) ديوان أبى فراس، المطبعة الأدبية، بيروت ١٩٠٠، ص: ٩١.
- (١٠٠) ديوان البارودي ٢/٤٠-٤١.
- (١٠١) ديوان البارودي ١/٧٨.
- (١٠٢) على الجندى: فن التشبيه ٣/٥٣.
- (١٠٣) ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمد أحمد قاسم، المكتب الإسلامى، بيروت ١٩٩٤، ص: ٣٣٣.

- (١٠٤) أحمد محرم، حافظ إبراهيم فى الميزان، مجلة أبولو، مجلد السنة الأولى ١٩٣٢، ص: ١٢٩٧.
- (١٠٥) ديوان البارودى ١/١٧٢.
- (١٠٦) المصدر نفسه ٢/١٩٥.
- (١٠٧) ديوان البارودى ٢/٥٦.
- (١٠٨) خطط المقرزى، طبعة بولاق ١/١٩١.
- (١٠٩) ديوان البارودى، ٢/٥٥.
- (١١٠) خطط المقرزى ١/١٩١١.
- (١١١) ديوان حافظ ١/٢٩.
- (١١٢) ديوان صدر، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٤، ص: ١٦٤.
- (١١٣) ديوان حافظ ٢/١١.
- (١١٤) الشرقيات ١/١٨٧.
- (١١٥) ديوان عبد المطلب، ص: ١٥٠.
- (١١٦) شرح العلاقات السبع للزوزنى، تحقيق يوسف على بدوى، دار ابن كثير، دمشق ١٩٨٩، ص: ١٦٣ وشرح ديوان زهير لشعلب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص: ٩.
- (١١٧) الشرقيات ٣٠٨.
- (١١٨) ديوان أبى الطيب المتنبي، ص: ٤٦٤.
- (١١٩) الشرقيات ٣/٢٢.
- (١٢٠) ديوان أبى الطيب، ص: ٧١.
- (١٢١) شكيب أرسلان: شوقي... ص: ١١.
- (١٢٢) الشرقيات ٢/١٤٠.
- (١٢٣) ديوان ابن المعتز، ص: ٨١.
- (١٢٤) ديوان أبى تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢، ١/٤١.
- (١٢٥) طه حسين: حافظ وشوقي، مطبعة الحامى، القاهرة ١٩٦٦، ص: ٣٦-٤٤.
- (١٢٦) ديوان ابن النجيه، ص: ٣٨.
- (١٢٧) الشرقيات ١/٥١.
- (١٢٨) ديوان أبى الطيب المتنبي، ص: ١٧٢.
- (١٢٩) ديوان أبى تمام، ١/٤١.
- (١٣٠) ديوان البارودى ٣/٢٦١.
- (١٣١) ديوان أبى الطيب المتنبي، ص: ٢٨، ٣٢٢.
- (١٣٢) ديوان الشريف الرضى، ص: ٤٦٦.
- (١٣٣) ديوان البوصيرى، تحقيق محمد سيد كيلانى، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٥٥، ص: ١٩١.
- (١٣٤) الشرقيات ١/٢٣٤.
- (١٣٥) ديوان أبى الطيب المتنبي، ص: ٣٢٤.
- (١٣٦) ديوان الشريف الرضى، ص: ٤٦٦.
- (١٣٧) ديوان البوصيرى، ص: ١٩١.
- (١٣٨) ديوان جميل، جمع وتحقيق حسين نصار، دار مصر للطباعة، القاهرة د.ت، ص: ٧٤.
- (١٣٩) الشرقيات ١/٢٤١.
- (١٤٠) ديوان أبى الطيب، ص: ٣٠.
- (١٤١) ديوان الشريف الرضى، ص: ٤٦٦.
- (١٤٢) الشرقيات ١/٢٤٠.

- (١٤٣) ديوان الشريف الرضى، ص: ٢٦٦.
- (١٤٤) الشوقيات ١/٢٤١.
- (١٤٥) ديوان البارودي: ١/٢٣٥.
- (١٤٦) شرح التنوير ١/١١٥.
- (١٤٧) المصدر نفسه ١/١٩٥.
- (١٤٨) المصدر نفسه ١/١٦٦.
- (١٤٩) ديوان البارودي ٣/٢٢٧.
- (١٥٠) ديوان صردر، ص: ٣٥، ومختارات البارودي ٤/٣١٣، ٣١٩.
- (١٥١) المصدر السابق ص ٨٤، ومختارات البارودي ٤/٣١٦.
- (١٥٢) ديوان البارودي ٣/٢٢٥-٢٢٦.
- (١٥٣) ديوان ابن المعتز، ص: ٣٢٣.
- (١٥٤) عبدالعزيز الأهراني، ابن سناء الملك، ص: ١٣٠.
- (١٥٥) ديوان ابن النبية، ص: ١١.
- (١٥٦) مختارات البارودي ٤/٣١٢.
- (١٥٧) الشوقيات ٢/١٥٣.
- (١٥٨) ديوان البارودي ٢/١٠٥.
- (١٥٩) ديوان البارودي ٢/٢٢٨.
- (١٦٠) راجع مختارات البارودي ٤/٢٠٨، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٤٩، ٢٥٨، ٢٦٠، ٣٥٠، ٣٦٠.
- (١٦١) ديوان البحترى، ٢/٣٢٣.
- (١٦٢) ديوان ابن المعتز، ص: ٨٢.
- (١٦٣) ديوان البارودي ٢/٢٥٠.
- (١٦٤) مختارات البارودي ٢/٢٠٨.
- (١٦٥) مختارات البارودي ٢/٢٠٨، وراجع شرح ديوان صريع الفواتى مسلم بن الوليد، تحقيق سامى الدهان، دار المعارف، القاهرة د.ت.
- (١٦٦) ديوان البارودي ١/١٥٧.
- (١٦٧) ديوان البهاء زهير، ص: ١٤٨.
- (١٦٨) ديوان ابن المعتز، ص: ١١٠.
- (١٦٩) ديوان ابن هاني، ص: ١٨٦.
- (١٧٠) ديوان البارودي ٢/٣٠٢.
- (١٧١) ديوان ابن النبية، ص: ٢٣.
- (١٧٢) المصدر نفسه ١/١٦٨.
- (١٧٣) ديوان البارودي ٢/٥٢.
- (١٧٤) المصدر نفسه ٣/٣٢.

الشعر والإقناع

١- وظيفة الشاعر الإحيائي

كانت الوظيفة الاجتماعية العامة التي لا تخلو من خاصيتي الدعاية والإقناع هي الوظيفة الغالبة على شعراء الإحياء، من أمثال محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومعروف الرصافي، وجميل صدقي الزهاوي، وغيرهم. وكانت هذه الوظيفة تغطي على شعرهم إلى الدرجة التي تقلصت معها الوظائف الخاصة أو الذاتية، خصوصاً بعد أن وضع شعراء الإحياء في موضع الصدارة من اهتماماتهم المهام الاجتماعية والسياسية والأخلاقية. أقصد إلى المهام التي تصوّر معها الشاعر الإحيائي نفسه زعيماً للأمة، ومصلحاً لأخلاق الجماعة، ومعلماً يشبع فيما حوله القيم التي يريد تأكيدها بينهم. ولذلك كانت صور الشاعر الإحيائي تتعدد بتعدد مهامه، فمرة نراه أشبه بالخطيب السياسي، وثانية أشبه بالمعلم الذي يعلم تلاميذه ويشرح لهم، وثالثة أقرب إلى الواعظ الأخلاقي، وأخيراً أقرب إلى المصلح الاجتماعي.

وأتصور أن هذه الوظيفة العامة كانت تقود الشاعر الإحيائي إلى تراثه، وذلك بالقدر الذي كان تراثه الشعري يسهم في تشكيل هذه الوظيفة وتوجيهها، خصوصاً من الزاوية التي استعاد بها الشاعر الإحيائي نموذج «الشاعر الحكيم» ويعثه من أعماق الذاكرة الجمعية للشعر. ويقدر ما كان الشاعر الإحيائي يبعث هذا النموذج، ويتصور نفسه امتداداً له في وظائفه الاجتماعية التي لا تخلو من معاني التعليم والتهديب، كان الشاعر الإحيائي يمتد بهذه الوظائف، ويضيف إليها مجالاً جديدة ترتبط بعالمه المتغير الذي شهد من محدثات الأمور ما لم يشهده العالم الذي عاشه أبو نواس أو أبو تمام أو المتنبي أو أبو العلاء، أو حتى العوالم التي عاشها الشعراء المتأخرون من أمثال ابن النبية أو البهاء زهير أو غيرهم.

وما أعنيه بمحدثات الأمور لا يبعد كثيرا عن مؤسسات الدولة المدنية الحديثة وعلاقاتها التي وصلت - وصل المجاورة أو التضاد أو التوازي - بين قوى القصر الحاكم للخدوي أو السلطان أو الملك من ناحية، وقوى الاستعمار الأجنبي التي تأكدت فى مصر منذ سنة ١٨٨٢ من ناحية ثانية، وقوى الأحزاب السياسية والتجمعات الوطنية من ناحية أخيرة. وأضيف إلى ذلك مظاهر التحديث المدينى، وازدهار التعليم المدينى، وانتشار الصحافة التي أصبحت مرآيا للقوى المتصارعة، الأمر الذى فرض واقعا سياسيا واجتماعيا جديدا، وأضاف إلى الملامح القديمة لنموذج «الشاعر الحكيم» ملامح أكثر عصرية، وفتح أمام تجلياته المحدثه من دوافع النظم وآفاقه ما لم يكن موجودا من قبل.

ولكن كان ذلك كله بما لم يخرج على العناصر التكوينية للنموذج القديم، ولا يتناقض مع تجلياته التراثية الأساسية التي أرساها الشعراء الذين كتبوا أغلب شعرهم فى المديح، وظلوا مرتبطين بالممدوحين من الحكام والولاة، وظلّت علاقتهم بجماهير المتلقين غير بعيدة عن علاقاتهم بالممدوحين، حتى حين كانوا يستغرقون فى التأملات الأخلاقية أو الرؤى الفكرية التي تميز بها شعراء من صنف أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء المعرى.

ولذلك تجاوزت الوظائف العامة للشاعر الإحيائى مع الوظائف العامة لنظيره القديم، فكانت الوظائف اللاحقة غير بعيدة عن الوظائف السابقة، سواء من منظور الدوافع، أو منظور العلاقات الاجتماعية السياسية التراتبية (البطركية) التي أنتجت هذه الدوافع كما أنتجت الشروط التي عطفّت القصيدة الإحيائية على تراثها، وعطفّت تراثها عليها. ولا أستثنى من ذلك المجالات التي لم يعرفها التراث، وذلك لسبب مؤداه أن ذلك التراث هو الذى أرسى قواعد النظم الفاعلة، حتى فى هذه المجالات.

ولن يبعدنا ذلك عن الملاحظة الأساسية التي تقول إن الوظيفة الاجتماعية والسياسية العامة للشاعر الإحيائى جعلت هذا الشاعر منشغلا بغيره أكثر مما كان منشغلا بنفسه، فلم يكن الشعر تعبيراً عن خلجات النفس فى الأغلب الأعم، أو إعادة لتشكيل العالم بالمعنى الحديث، أو تجسيدا لرؤية جذرية تسعى إلى الإسهام فى تغيير العالم، وتشوير علاقاته، وإنما كان هذا الشعر صياغة للأفكار والمشاعر التي تهم

الجماهير بالدرجة الأولى، والتي تحقق وظيفة التعليم بأوسع معانيها بالدرجة الثانية. ولذلك وصف بعض الدارسين المحدثين الشعر الإحيائي بأنه شعر «غيري». يقصد إلى أنه شعر يتحدث فيه الشاعر عن الغير أكثر مما يتحدث عن نفسه، فهو ليس شاعرا ذاتيا بالمعنى الذى عرفناه فى المرحلة اللاحقة، وإنما شاعر جمعى، يتحدث عن الجماعة أو يخاطب الجماعة بشئ من مثل ما قاله شوقي^(١):

إلام الخُلف بينكم إلاما؟

وهذى الضججة الكبرى علاما؟

ولا ينفى ذلك وجود لحظات خاصة انتزعت الشاعر الإحيائي من وظيفته العامة، وفرضت عليه العودة إلى ذاته التى هجرها طويلا. ومثال ذلك تجربة المنفى التى عاناها البارودى وشوقي، أو لحظات الألم التى أنتجها فقد الأحبة كما حدث عندما فقد البارودى ابنته، أو مشاعر الأبوة التى دفعت شوقي إلى الكتابة عن ابنته، ومن ثم كتابة شعر للأطفال، فضلا عن لحظات التذكر الذاتى، أو الاستسلام لوطأة الشعور الذاتى لموقف أو ذكرى أو مشهد، أو لحظات الأسى الذاتى التى كان يعانىها حافظ إبراهيم الذى عرف الفقر أكثر من غيره. ولكن هذه اللحظات الخاصة أو التجارب الذاتية لم تستطع أن تحفر لنفسها مجرى واسعا عريضا فى الشعر الإحيائي، وظلت بمثابة مجرى فرعى تائه إلى جانب النزعات الغالبة على هذا الشعر. وهى النزعات المقترنة بالوظائف الاجتماعية العامة والتوجه الجماهيرى أو التعليمى الغالب.

وقد ترتب على ذلك أن غلب ضمير المتكلم وضمير المخاطب على لغة الشاعر الإحيائي، فنراه يستخدم أفعال الأمر والنهى، كما يستخدم من أساليب الإنشاء ما يتوجه بها إلى جموع القراء الذين كان يقرأ عليهم قصيدته فى محفل يضم المثات أو العشرات، فالمؤكد أن الشاعر الإحيائي لم يكن يكتب لنفسه، أو يكتب لقارئ مفرد يخاطبه فى توحده، فى الأغلب الأعم، وإنما كان ينظم للجماعة التى يشعر بمسئوليته عنها، ويؤمن بأدوارها التى تؤثر فى حياتها، ونظمه موجه إلى الجموع التى تعود أن يلقاها فى المحافل العامة. وطبيعى أن يؤثر ذلك على لغة هذا الشعر وبنائه، ابتداء من استخدام الضمائر التى تحفز القارئ والمستمع إلى فعل شئ أو الانفعال به، وانتهاء بالتداخل بين صوت الشاعر وصوت الخطيب، ومن ثم التداخل بين أساليب الخطابة

وأساليب الشعر. وفعل الأمر الذى ينطوى على ضمير المخاطب له دلالة المهمة فى هذا الجانب، خصوصا من حيث توجهه إلى المستمع بما يدفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها، وذلك على نحو ما نرى فى أبيات تبدأ بهذا الفعل، من قبيل هذه المطالع التى اختارها من الجزء الأول من الشوقيات^(١):

- قُمْ حَى هَذَى النَسِيرَات
حَى الْحَسَنَاتِ الْخَيْرَاتِ
- قِفْ نَاجِ أَهْرَامِ الْجَلَالِ، وَنَادِ:
هَلْ مِنْ بَنَاتِكَ مَجْلَسٌ أَوْ نَادِ؟
- سَلْ «يَلْدُزَا» ذَاتَ الْقَصَصِ
هَلْ جَاءَهَا نَسَبًا الْبَدُورِ
- قُمْ فِى فَمِ الدُّنْيَا، وَحَى الْأَزْهَرَا
وَانْشُرْ عَلَى سَمْعِ الزَّمَانِ الْجَوْهَرَا
- وَأُقَدِّمُ، فَلَيْسَ عَلَى الْأَقْدَامِ مَمْتَنِعٌ
وَاصْنَعْ بِهِ الْمَجْدَ، فَهُوَ الْبَارِعُ الصَّنْعِ
- وَقُمْ نَادِ أَنْقَرَةَ وَقُلْ يَهْـنَنِيكَ
مَلِكُ بَنِيَّتِ عَلَى سَيْفِ بَنِيكَ
- قُمْ لِلْمَعْلَمِ وَفِيهِ التَّبَجُّيْلَا
كَسَادِ الْمَعْلَمِ أَنْ يَكُونُ رَسُولَا
- قِفْ بِالْمَمَالِكِ، وَانْظُرْ دَوْلَةَ الْمَالِ
وَانْظُرْ رَجَالَا لَا أَدَالُوهَا بِأَجْمَالِ
- قِفْ بِرُومَا، وَشَاهِدِ الْأَمْرَ، وَاشْهَدْ
أَنْ لِلْمَلِكِ مَالُكَ سَبْحَانَهُ
- قِفْ عَلَى كَنْزِ بِيَارِيسِ دَفْسِينَ
مَنْ فَرِيدٌ فِي الْمَعَالَى وَثَمِينِ
- قِفْ يَا أُخْتَ يَوْشَعَ خَبْرِينَا
أَحْسَادِيثِ الْقُرُونِ الْغَابِرِينَا

- قِفْ بتلك القصور في اليم غرقى

مسكا بعضها من الذعر بعضا

ولا أريد أن أستفيض في وصف الخصائص اللغوية التي انبنت عليها قصيدة الشاعر الإحيائي نتيجة الوظيفة العامة التي صيغت القصيدة الإحيائية على مثالها، وإنما أريد تأكيد هذه الوظيفة بالدرجة الأولى، وتأكيد إيمان الشاعر الإحيائي بها إلى الدرجة التي جعلت منها إطارا مرجعيا يحدد به هذا الشاعر مثله الأعلى في الشعر، كما يجعل منها أساس الحكم بالقيمة على القصيدة التي كان ينبغي أن تهتم بالغير أكثر من اهتمامها بالأنثى، الأمر الذي جعل قارئ الشعر الإحيائي لا يلمح التعبير الوجداني الخالص لهذا الشاعر إلا فيما ندر.

ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن يتحدث الشاعر الإحيائي شعرا عن فهمه لوظيفة الشعر، فيقول شيئا من مثل ما قاله البارودي الذي تحدث عن نفسه قائلا^(٣):

وما كلفني بالشعر إلا لأنه

منار لسار أو نكال لأحمق

وعندما نضع إلى جانب هذا البيت ما سبق أن قاله البارودي، من أن الشعر «ديوان أخلاق»، فإننا نستطيع أن نكون فكرة واضحة عن الوظيفة الاجتماعية للشعر عند ذلك الشاعر؛ فنقول إن البارودي كان يؤمن أن الوظيفة الاجتماعية للشعر تتحدد في ضوء اعتبارين: أولهما أن الشعر وعاء يحفظ مفاخر العرب وفضائلهم الأخلاقية. وثانيهما أن للشعر قدرة خاصة على تعليم القراء القيم الخلقية الموروثة التي تدفعهم إلى العمل الصالح وتجنبهم العمل الطالح، فالشعر - فيما يقول في مقدمة ديوانه - «ينفث بألوان من الحكمة ينبليج بها الحالك ويهتدى بدليلها السالك». وهو «معرض الصفات ومتجر الكمالات»، فمن آتاه الله منه حظا وكان كريم الشرائع طاهر النفس «فقد ملك أعنة القلوب ونال مودة النفوس، وصار بين قومه كالغرة في الجواد الأدهم والبدر في الظلام الأبهم».

وبعنى ذلك أن الوظيفة الاجتماعية للشعر عند البارودي تتحدد في ضوء نظرة أخلاقية عملية غالبية، لم تمتنع بالطبع من وجود نظرات سياسية واجتماعية أقل هيمنة

على الشعر الذى ارتضاه البارودى لنفسه، وراجعته مراجعة نهائية فى أعوامه الأخيرة. ولم يكن الأمر على هذا النحو عند حافظ أو شوقى اللذين لم يصدرا نسخة نهائية من شعرهما كما فعل أستاذهما، وإنما جمعا ما تيسر لهما من هذا الشعر، وتركاه على حاله (فيما عدا بعض عمليات الحذف التى قام بها شوقى عندما أصدر شوقياته الجديدة) كما تركا للآخرين عبء تقديمه، وإكمال جمعه بعد وفاة كليهما سنة ١٩٣٢. وأهم من ذلك أنهما كانا أكثر انغماسا بشعرهما فى الحياة السياسية الاجتماعية بتشابكاتها وعلاقات قواها المتصارعة، على نحو لم يحدث مثله فى حالة البارودى الذى توفى سنة ١٩٠٤. ولذلك نجد أن الأساس الوظيفى يتسع فى شعرهما ليشمل إلى جانب الأخلاق القيم السياسية والقومية.

وقد كان هذا الاتساع نتيجة لتزايد التناقض والصراع بين القوى الاجتماعية المختلفة فى مصر، خصوصا بعد مجيء الحملة البريطانية، إذ لم يعد الخديوى كما كان عليه قبل سنة ١٨٨٢. أعنى لم يعد القوة الوحيدة المسيطرة التى تتجمع فى يدها كل مظاهر السلطة والنفوذ، وإنما ظهرت إلى جانبه قوى أخرى عملت على منافسته أو على الاستئثار بالسلطة دونه. وكان من أظهر هذه القوى سلطة الاحتلال، إلى جانب نفوذ الطبقات المصرية الوليدة التى أخذت تتحالف للدفاع عن حقوقها، مثل طبقة كبار الملاك والطبقة المثقفة بجناحيها من مصلحين اجتماعيين وسياسيين، فضلا عن النفوذ الدينى للسلطان العثمانى خليفة المسلمين. وكان طبيعيا أن تكون هذه القوى المتنافسة فى حاجة لمن يقوم بالدفاع عنها والدعاية لمصالحها، فاستغلت لذلك كل الوسائل الممكنة، ومنها الصحافة. ونظرت إلى الشعر بوصفه وسيلة من الوسائل الصالحة للتبشير بالأفكار والمصالح. وتنافست هذه القوى فيما بينها على التقرب إلى الشعراء ومحاولة كسبهم إلى صفوفها.

وقد توقف أستاذى الدكتور عبد المحسن بدر على الآثار المترتبة على الوظيفة الاجتماعية للشعر على نحو ما فهمها شعراء الإحياء فى هذا الإطار. وكان ذلك فى أطروحته عن «التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث». وانتهى إلى أن شعراء الإحياء لم ينظروا إلى الأحداث السياسية أو الاجتماعية التى كتبوا عنها من خلال ذاتهم وبوحى من شعورهم، وإنما نظروا إليها من خلال القوى التى يمثلونها. ويضرب

عبد المحسن بدر على ذلك مثلاً بحافظ إبراهيم الذى لم يكن يتحمس فى المطالبة بالاستقلال والجلء عندما كان مرتبطاً بالإمام محمد عبده الذى آمن بالإصلاح التدريجى، أما عندما ارتبط بالحزب الوطنى فإن الحماسة السياسية انتابته على نحو متصاعد، فنظر إلى القضايا السياسية والاجتماعية النظرة الحماسية نفسها للحزب الذى اتصل به. ويرجع عبد المحسن بدر المواقف السياسية المتناقضة لشعراء الإحياء إلى مثل هذا الموقف، مؤكداً دور القوة الاجتماعية السياسية التى كان يتقدم إليها الشاعر بقصيدته من ناحية، وظروف الشاعر من ناحية موازية⁽⁴⁾.

ويتصل بذلك ما نعرفه عن شعراء الإحياء الذين كانوا ينظمون قصائدهم بدوافع خارجية فى الأغلب، أعنى الذين كانوا ينظمون بناءً على طلب يقدم إليهم، وفى مناسبات يشعرون أنه من الضروري الإسهام فيها بنظم القصائد، ولذلك أصبح الكثير من شعرهم داخلاً فى ما نسميه «أدب المناسبات». وكانت مهارة الشاعر تتجلى، فى هذه الحالة، من منظور قدرته على التوفيق بين المناسبة ومصالح الحزب أو مصالح القوى التى يعتمد عليها كما لاحظ عبد المحسن بدر. وكانت النتيجة أن أصبح عمل الشاعر، أحياناً، أشبه بعمل الحواة، خصوصاً حين كان الشاعر يحاول التخلص من المآزق التى قد تدفعه مناسبة القصيدة إليها، ومثال ذلك رثاء شوقى للزعيم مصطفى كامل، حيث اعتمد الرثاء على فضائل مصطفى كامل الشخصية، ولم يتحدث عن مواقفه السياسية كى لا يتعارض الشاعر مع ولائه للقصر.

وكانت هذه البراعة معترفاً بها فى أعراف العصر الأدبية، بل كان الشاعر يُمتدح على هذه البراعة، وذلك على نحو ما جاء فى المقدمة النثرية التى كتبها الناشر لإحدى قصائد الشاعر أحمد نسيم فى ديوانه «وطنيات»، حيث تقول المقدمة⁽⁵⁾:

«دفعت الأريحية والنخوة العربية حضرة الشاعر المجيد والأديب البارع أحمد أفندى نسيم إلى أن ينظم قصيدة من أبلغ الشعر وأجوده وأرقه طبعاً وأمتنه جزالة فى رثاء المرحوم الفقيد عطوفة بطرس غالى باشا، وتهنئة صاحب السعادة محمد باشا سعيد وزيرنا الأكبر، وهو موقف من أشد المواقف حرجاً على أرباب الأقلام، ولكن صاحبنا مرق منه مروق السهم، فيا له من سحر البيان».

ويضيف عبد المحسن بدر فى كتابه أن هذا الموقف الذى انتهى إليه شعراء الإحياء فى علاقتهم بالقوى السياسية والاجتماعية التى أخذوا يستمدون منها الحماية قد أفضى إلى نتيجتين: تتعلق الأولى بالاجتماعات السياسية التى كانت تعقدها الأحزاب المختلفة فى المناسبات السياسية. وكانت أبرز هذه الاجتماعات اجتماعات الحزب الوطنى التى كان لها تأثير كبير على الشعراء فى هذه الفترة. ولا نعجب - والأمر كذلك - إذا وجدنا للكثير من الشعراء قصائد فى الاحتفال بعيد رأس السنة الهجرية، فقد كان الحزب الوطنى يحتفل احتفالاً سنوياً دورياً بهذه المناسبة، وكانت هذه القصائد تلقى فى هذا الاحتفال. وقد يعجب مؤرخ الأدب الحديث من شدة اهتمام حافظ إبراهيم باليابان، وحديثه عن نهضتها فى الكثير من قصائده، ولكن هذا العجب يزول إذا عرفنا أن الحزب الوطنى كان يعتمد فى إثارة حماسة المصريين على ضرب الأمثلة لهم بهذه الدولة الشرقية الناهضة، وذلك إلى درجة أن مصطفى كامل نفسه أُلّف عن نهضة اليابان كتاباً أسماه «الشمس المشرقة».

ويقدر ما كانت اجتماعات الأحزاب تفرض على الشاعر موضوع قصيدته، كانت تفرض عليه أيضاً طريقة تناول موضوعها. ولكى تظهر هذه الحقيقة بوضوح يعقد عبد المحسن بدر مقارنة بين ما قاله الزعيم الوطنى محمد فريد فى إحدى خطبه فى رثاء مصطفى كامل وما قاله حافظ إبراهيم فى المناسبة نفسها، منتهياً - أى عبد المحسن طه بدر - إلى أن المعانى توشك أن تكون مكررة فيما قاله الخطيب والشاعر، بل إن الصور نفسها تتكرر، فمصر تبكى دماً فى خطبة محمد فريد، والنيل هو الذى يبكى دماً عند حافظ.. إلخ. وقد يقال إن المناسبة أو طبيعة الأدب العربى القديم فى الرثاء هى التى فرضت هذا التشابه، وهذا صحيح، ولكن التشابه هنا من القوة والوضوح بحيث لا يمكن أن يكون مصدره الشعر العربى القديم أو طبيعة الموضوع وحدهما، حتى على المستوى الذى تستدعى الذاكرة التراثية أمثال هذه الصور فى مواقف الرثاء فى خطبة محمد فريد وقصيدة حافظ إبراهيم التى تأثرت بالخطبة.

أما النتيجة الثانية التى يوضحها عبد المحسن بدر فتتمثل فى المناسبات الصحفية، وذلك من منظور أن الصحافة كانت تمثل وسائل الدعاية للأحزاب والقوى المختلفة من ناحية، كما أنها - من ناحية أخرى - أصبحت أداة للنشر قوية النفوذ،

يخطب ودها الشعراء، ويحاول كل منهم بقدر إمكانه أن يتفوق على الآخرين فى التجاوب معها. وكانت المناسبات الصحفية ذات مظهرين: يتصل أحدهما بالسياسة الداخلية للبلاد، مثل المناسبات السياسية المختلفة والصراع الحزبى بين الأحزاب، والمشاكل السياسية التى تتعرض لها البلاد بوجه عام. وكان من السهل على الشعراء أن يسهموا إسهاما فعالا فى هذه الناحية، فى حدود ما سبق أن قدمناه من المحافظة على مصالح القوى التى ينتمون إليها، وحسب ظروفهم الخاصة. أما المظهر الثانى فكان قرين المناسبات التى تتصل بحالة البلاد الداخلية، ومنها المشاكل الاجتماعية وعلاجها، مثل مشكلة اللغة أو المرأة أو التعليم وغيرها من المشاكل التى أثارها الكثير من المناقشات والمجادلات. ولم يقتصر ميدان الصحافة على هذين الجانبين فحسب، بل تعدت جهودها الميدان الداخلى إلى الميدان الخارجى، فأخذ بعض الشعراء ينظم فى مشاكل السياسة العالمية، خاصة ما اتصل منها بمصر أو الشرق بصلات قريبة أو بعيدة، مثل الحرب الروسية اليابانية أو حرب البوير، أو محاولات الغربيين استعمار الشرق فى طرابلس وغيرها، أو حروبهم مع الدولة العثمانية. كذلك شملت جهود الصحافة فى الميدان الخارجى الحديث عن بعض الأدباء الأجانب مثل شكسبير أو تولستوى والاحتفال بذكراهم، ذلك على الرغم من الأخطاء التى وقع فيها هؤلاء الشعراء حين حاولوا الإسهام فى الميدان الأخير، وذلك لجهلهم ببعض الأمور التى فرضوا على أنفسهم الحديث عنها. ويظهر ذلك إذا تأملنا حديث حافظ عن الشعراء أو الكتاب الأجانب أمثال فيكتور هيجو وتولستوى، حيث نُجده يُشبه كليهما بشعراء العرب، فقصارى ما يقوله حافظ عن هيجو أو تولستوى أنه أصبح قريبا من مستوى أبى العلاء أو المتنبى فى الشعر. ولم تفت هذه الملاحظة على طه حسين، حين تحدث عن قصيدتى شوقى وحافظ اللتين نظمتا بمناسبة ترجمة لطفى السيد كتاب «الأخلاق» لأرسطو، فبيّن - فى كتابه «حافظ وشوقى» - أن الشاعرين خلطا بين أفكار أرسطو وأفكار أفلاطون، وذلك على نحو يكشف عن ضعف ثقافتهما من ناحية، وعن أن المناسبات الصحفية فرضت عليهما موضوعات لم يكن التعبير عنها فى حدود طاقتهما من ناحية أخرى^(١).

وقد اشتد تأثر الشعراء بالمناسبات الصحفية إلى الدرجة التى دفعت عبد المحسن

بدر إلى ملاحظة أن عناوين قصائد الجزء الثانى من ديوان «الكاشف» - على سبيل المثال - أشبه بالعناوين الرئيسية لصحيفة سياسية، فهناك قصيدة عن الحرب الروسية اليابانية، وقصيدة عن مصر فى مجلس النواب الإنجليزى، وقصيدة عن المسألة الشرقية، وقصيدة عن مقدونيا، وقصيدة عن فرنسا فى مراكش، وقصيدة عن الحرب التركية الإيطالية، وقصيدة عن حرب البلقان.. إلخ.

ولكن علينا أن لا نسرف فى تأثير الصحافة على الشعر الإحيائى، ونضع هذا التأثير فى سياقه التاريخى، وذلك لأن ظاهرة تأثر الشعراء بالصحافة تأخرت نسبيا نتيجة التأخر الزمنى لنشاط الصحافة نفسه، وبعد ظهور النزعات السياسية المتصارعة، وتثيل الصحافة لهذه الاتجاهات السياسية وما يتصل بها من اتجاهات فكرية.

وقد ترتب على ظهور النزعات السياسية المتصارعة اتساع الأساس الأخلاقى العملى المحدود للوظيفة التى خص بها محمود سامى البارودى الشعر، فأصبح هذا الأساس مندرجا فى تصور اجتماعى سياسى ازداد اتساعا، خصوصا بعد أن أصبح الشعر مرتبطا أوثق الارتباط بالدفاع عن مصالح القوة التى انضم إليها الشاعر، وأخذ على عاتقه عبء الدعوة إلى مبادئها والدفاع عن مصالحها. ولذلك لم يعد الشعر كما كان عند البارودى «ديوان أخلاق» فحسب، بل أصبح فى جانب كبير منه تعبيرا دعائيا فى المجالات السياسية الاجتماعية. ولم يعد الشاعر معلما للفضيلة فحسب، بل أصبح خطيبا وطنيا وداعية سياسيا. ودليل ذلك شعر أحمد شوقى على سبيل المثال، حيث لا نقرأ فحسب^(٧):

والشعر إنجيل إذا استعملته

فى نشر مكرمة وستر عوار

وإنما نقرأ إلى جانب ذلك أقوالا أخرى من مثل^(٨):

لم تثر أممه إلى الحق إلا

بهدى الشعر أو خطا شيطانه

أو قوله لمصطفى كامل^(٩):

أتذكر قبل هذا الجيل جيلا

سهرنا عن معلمهم وناموا؟

مهـار الحق بغضنا إليهم
شكـيم القـيصـرية واللجـامـا
لواؤك كان يسقيهم بـجـام
وكان الشعر بين يدي جـامـا
من الوطنية استبقوا رحيقـا
فضضنا عن معتقها الختـامـا

ولكن رغم الفارق في هذا الجانب بين البارودي وشوقي، فإن خيطا قويا يظل بين الاثنين خصوصا من منظور وظيفة الشعر وتأثيرها على بنيته. قد يقتصر البارودي على الأخلاق، ويتعدى شوقي ذلك إلى السياسة والتربية القومية، لكن كليهما يظل يمارس دور المعلم والخطيب.

والسؤال المطروح: ما تأثير ذلك في شعر الشاعرين معا؟ إن المعلم والخطيب بحكم وظيفة كل منهما لا يهتمان عادة بذاتهما أو مشاعرهما الخاصة، إزاء الأفكار والقيم التي ينقلانها أو يريدان أن يقنعا بها، بقدر ما يهتمان بتوصيل هذه الأفكار بأكبر قدر من الوضوح، وبطريقة حجاجية خاصة تدفع المستمع أو المتلقي إلى الاقتناع بصوابها أو عدم صوابها، حسب ما هو مطلوب منهما. وهذا ما حدث لكل من شوقي وحافظ، أو ما حدث للشاعر الإحيائي بشكل عام. لقد دفع به فهمه لوظيفته الاجتماعية إلى تقمص شخصية المعلم والخطيب والواعظ، فكانت النتيجة تقلص حديثه عن ذاته إلى حد كبير، ولم يعد ضمير المتكلم عنده هو الأساس بقدر ما أصبح هو ضمير الخطاب المقرون بأفعال الأمر والنهي.

ولعله من المفيد أن نقول في هذا المقام إن إحدى عشرة قصيدة لشوقي مثلا في الشوقيات تبدأ بفعل الأمر «قم» أو «قف»، وهذا أمر طبيعي، فالشاعر مطالب - في ظل ارتباطاته الاجتماعية - بالحديث إلى الناس من حيث هو معلم يضرب المثل، أو خطيب يأمر وينهى، وواعظ يقرن الموعظة بما هو دليل عليها. وإذا أضفنا إلى ذلك التأثير المتأخر نسبيا لحركة مدرسة «الديوان». وهي تلك المدرسة التي هاجم ممثلوها (عباس العقاد، وإبراهيم المازني، وعبدالرحمن شكري) عدم صدق الشعر عند علمي الإحياء، حافظ وشوقي، فإننا نفهم لماذا ربط الشاعران شعرهما بالمناسبة الاجتماعية،

كأنهما أرادا بذلك أن يخلصا من نقد عدم الصدق إلى مهرب أيسر من الرجوع إلى النفس، وهو الالتصاق بقضايا تهم الجماهير التي يوجّهان إليها شعرهما، ليحققا بذلك التعاطف الذى زعم نقاد «الديوان» أنه لا يوجد بينهما وبين كل من يستمع إلى شعرهما.

وأخلص من ذلك إلى أن وظيفة الشاعر الاجتماعية - على النحو الذى فهمت به فى عصر الإحياء - كان لابد أن تترك تأثيرها فى طبيعة الصور الشعرية وكيفية معالجتها. ولذلك لم تكن الصور وسيلة يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة فى الشعر، فضلا عن أنها لم تنبع - فى الكثير من النماذج، أو فى أغلب النماذج - من حاجة الشاعر الداخلية للتعبير الملائم عن مشاعره وانفعالاته الخاصة، بل أصبحت من الوسائل التى يقنع بها الشاعر جماهيره التى تستمع إليه، ويدفعها نحو الفعل أو الانفعال الذى يتناسب والغاية الاجتماعية أو السياسية أو حتى الأخلاقية لقصيدته. ولما كان شاعر الإحياء يخاطب عادة جماهير غفيرة، خصوصا من حيث هو شاعر ألقى أكثر من نصف شعره فى محافل جماهيرية، فإن هذا الشاعر لم يكن فى حاجة إلى التعمق فى التفاصيل العلائقية لصوره، أو يسعى إلى تقديم صور تحتاج إلى تأمل ذاتى طويل، وإنما كان همه الأول تقديم الصور التى تستثير الوعى الجمعى بالدرجة الأولى، ويفهمها العقل المتلقى فور أن تستمع إليها الأذن. وذلك أمر طبيعى لأن المقام الجماهيرى يستلزم، عادة، أن تكون الصور ذات طبيعة توضيحية تناسب ضجة المحفل وشعوره الجمعى.

٢- الصور الحجاجية فى الشعر

ماذا يحدث عندما يتقمص الشاعر التقليدى دور الخطيب، محاولا إقناع جمهوره بفكرة أو قضية أو دعوة يرتبط بها، ويأخذ على عاتقه إشاعتها والدفاع عنها والتخيل بسلامتها وضرورة الإيمان بها؟ المؤكد أن قصيدة هذا الشاعر تتحول إلى فضاء جدالى، أو خطبة سجالية، أو درس تعليمى. وعندئذ تنقلب صورته الشعرية على صفاتها التعبيرية أو الوجدانية، فضلا عن صفاتها الحدسية، وتتحو إلى أن تكون صورا وظيفتها شرح الأفكار وتوضيحها، أو تحسين هذه الأفكار وتقبيح نقائضها، مستخدمة

فى ذلك أساليب الشرح ووسائل التمثيل التى تهدف إلى الإقناع. وعندئذ تصبح ثانوية القيمة إزاء الفكرة التى يريد الشاعر إقناعنا بها، لأن الفكرة هى الأساس أما الصور فهى مجرد وسيلة ثانوية.

والإقناع أساليبه متنوعة فى هذا السياق، فقد يلجأ الشاعر إلى الشرح والتوضيح، أو إلى التحسين والتقبيح، أو إلى الاستدلال والتمثيل وضرب المثل. وقد يلجأ إلى الأساليب الإنشائية المعروفة كأساليب الأمر والاستفهام والنداء والتمنى، فهذه كلها حيل معروفة، استخدمها بكثرة الشاعر التقليدى عبر كل عصور الشعر العربى لتحقيق الهدف نفسه. أقصد إلى الهدف الذى تقوم به الصور البلاغية لمساعدة القصيدة على تأدية وظيفتها الاجتماعية المباشرة على نحو ما فهمت فى أكثر من عصر. ويمكن تأمل مجالى هذا التحقق الوظيفى فى قصائد محمود سامى البارودى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم بحكم مكانتهم بين شعراء الإحياء.

وأول هذه المجالى ما يخص الشرح والتوضيح. والصور التى تؤدى هذه الوظيفة، عادة، هى الصور التشبيهية. ولعل هذا يرجع إلى أن التشبيه بطبيعته الثنائية الحادة يستطيع الجمع بين الفكرة ومقابلها الشارح أو الموضح، على نحو لا تستطيعه الاستعارة التى تلغى الحدود العملية بين الأشياء وتخلط بينها. ولهذا يعتمد الشاعر الإحيائى على التشبيه أكثر مما يعتمد على الاستعارة، لأنه يريد أن يبقى التمايز بين الأشياء هرباً من الغموض والإبهام اللذين هما خاصية أثيرة فى الاستعارة، خصوصاً أن هذا الشاعر كان يريد أن يشرح أفكاره - أو أفكار غيره - لجماهير غفيرة، ليس من الضرورى أن تكون مستعدة للاستغراق فى التأمل أو التأنى فى الفهم. ومثال ذلك ما قاله شوقى فى رثاء عمر المختار^(١):

لَبِى قَضَاءُ الْأَرْضِ أَمْسَ بِمَهْجَةٍ
لَمْ تَخْشَ إِلَّا لِلْسَمَاءِ قَضَاءَ
وَأَفَاهِ مَرْفُوعِ الْجَبِينِ كَأَنَّه
سَقَرَاطُ جَرَّ إِلَى الْقَضَاءِ رِءَاءَ
شَيْخِ تَمَالِكِ سَنَهُ لَمْ يَنْفَجِرْ
كَالْطِفْلِ مِنْ خَوْفِ الْعَقَابِ بِكَاءِ

فالأبيات مسبوكة فى قالب الخطاب الذى يتوجه إلى جمهور غفير، هو جمهور المحافل التى تعود الشاعر الإحيائي على إلقاء قصائده فيها، والشيخ عمر المختار يوافى الموت مرفوع الجبين كأنه سقراط الذى اختار الموت فداء لأفكاره. وإذا كان التشبيه التوضيحي ناجحاً فى هذه الحالة، فإنه لا يحقق النجاح نفسه فى البيت اللاحق الذى يستخدم التشبيه التوضيحي على سبيل نفى الصفة، أعنى صفة رصانة الشيخ الذى لم ينفجر مثل الأطفال من خوف العقاب، وهو توضيح يعيبه حتى علماء البلاغة القديمة.

وتشبه تقنية الشرح والتوضيح فى الأبيات السابقة استخدام التشبيهات فى الكثير من قصائد شوقى، ومنها هذه الأبيات التى تصف ما صنعه قائد الجيش التركى بجنوده^(١١):

يقود سراياها ويحمى لواءها
سديد المرائى فى الحروب مجرب
يجىء بها حيناً، ويرجع مرة
كما تدفع اللجج البخار وتجذب
ويرمى بها كالبحر من كل جانب
فكل خميس لجة تتضرب
وينفذها من كل شعب فتلتقى
كما يتلاقى العارض المتشعب
ويجعل ميقاتها لها تنبرى له
كما دار يلقي عقرب السير عقرب

ويمكن أن نلاحظ فى هذا المثال ما لاحظناه فى السابق من أن الشاعر يبدأ بفكرة أو قضية عامة، يسوقها مجردة فى شكل نثرى تقريرى، ثم يعقبها بتشبيهات تزيد فى وضوحها وشرحها، أى أن الصور هنا تزيدنا معرفة بما هو معروف، ومن ثم فإنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر المعنى بهذا الحذف تأثراً كبيراً، لا لشيء إلا لأن للمعنى طبيعته النثرية المستغنية عن الصور. صحيح أن وصف اندفاع الجنود بأوامر القائد يمكن أن يكون أقل وضوحاً بعيداً عن التشبيه باندفاع البخار بالقاطرات أو حتى السفن، كما أن

وصف الانضباط فى التوقيت يمكن أن يبهت قليلا بعيدا عن التشبيه بانضباط الساعة، ولكن المعنى فى الحالتين قائم، وعلاقته بالتشبيهين علاقة بما هو زائد فى التحليل الأخير، وليس بما هو متأصل فى صياغة المعنى.

وعلى كل حال، فإن الشرح والتوضيح هما خطوة أولى فى عملية الإقناع، ويرتبطان بعملية أخرى عادة، عملية يمكن أن نسميها بالتحسين والتقييح تبعاً للمصطلح القديم. وإذا كنا نجد الشاعر - فى حالة الشرح والتوضيح - يقرن المشبه بمقابلته أو شبيهه الذى يزيده وضوحاً وبيانا، فإننا فى هذه الحالة - أى التحسين والتقييح - نجد يقرن المشبه بما يُحَسِّنُهُ أو يُقَبِّحُهُ للترغيب فيه أو للتنفير منه، فى أسلوب جدلى يؤكد عملية الإقناع التى تسعى إليها القصيدة.

خذ مثلاً قصيدة «شهيد الحق» التى نظمها أحمد شوقى فى الذكرى السابعة عشرة لوفاة مصطفى كامل، تجد أن الغاية الأساسية للقصيدة هى دعوة أبناء الوطن إلى الوحدة والتجمع، خصوصاً بعد ما أصاب مصر فى سنة ١٩١٤ من انقسام وتشاحن، ولكى يقنع شوقى مستمعيه بضرورة الاتحاد والتجمع لجأ إلى التحسين والتقييح - بعد الشرح والتوضيح - فقال^(١٢):

أَبْعَدَ الْعُرْوَةِ الْوُثْقَى وَصَفَّ

كَأَنْيَابِ الْغَضَنْفَرِ لَنْ يَرَامَا

تَبَاغَيْتُمْ كَأَنْكُمْ وَخَلَايَا

مَنْ السَّرْطَانُ لَا تَجِدُ الضَّمَامَا

وهنا نجد أن الشاعر حَسَّنَ فى البيت الأول فكرة الاتحاد، بينما قام فى البيت الثانى بتقييح فكرة الشقاق والفرقة، فربط كل فكرة بمشبه به بالغ الحسن أو بالغ القبح حتى ينقل كل منهما عدوى قبحه أو حسنه إلى الفكرة التى تجاوره، فبتأثر المستمع بذلك ويقتنع بحسن الاتحاد كما يقتنع بقبح التفرق. ويمكن للقارئ أن يتأمل مثلاً آخر لشوقى، خصوصاً عندما يقول فى وداع اللورد كرومر^(١٣):

الْيَوْمَ أُخْلِفْتُ الْوَعْدَ حُكُومَةً

كُنَّا نَظُنُّ عَهْدَهَا الْإِنْجِيلَا

دَخَلْتَ عَلَى حُكْمِ الْوَدَادِ وَشَرِّعِهِ

مَصْرًا فَكَانَتْ كَالسَّلَالِ دُخُولَا

حيث يستخدم أحمد شوقي الأسلوب الجدلى نفسه بحرفيه الصانع لتحقيق اللورد كرومر، وذلك على نحو يبدو معه شوقي كما لو كان يؤمن أنه «عن طريق تحسين المشبه أو تقبيحه يستطيع أن يحمل النفوس على ما يريد بتهييج مشاعرها وإلهاب عواطفها، كى تنطلق إلى الهدف المقصود كالسهم المرسل الذى لا يلوى على شئ»^(١٤).

وهناك وسيلة أخرى للإقناع تتشابه مع الوسيلة السابقة في طبيعتها الجدلية، يمكن أن نسميها بالبرهنة والإثبات، حيث نجد الشاعر الإحيائي يبدأ قصيدته بقضية أو دعوى يدعيها ثم يحاول أن يقيم عليها الدليل بذكر شواهدا، فعندما يقول حافظ مثلا^(١٥):

ورجال الإسعاف أنبل - لولا

شهوة الحرب - من رجال القتال

نجد أن هذه الدعوى تقبل الجدل والمناقشة، ولكي يثبتها حافظ وبرهن على صحتها يلجأ إلى الصور فيقول بعد ذلك مباشرة:

يسهرون الدجى لتخفيف ويل

أَوْ بِلَاءٍ مُّصُوبٍ أَوْ نَكَالٍ

کم جگریح لولاہم مات نرفنا

فِي يَدِ الْجَهْلِ أَوْ يَدِ الْإِهْمَالِ

كم صريع من صدمة، أو صريع

من سموم مخدر الأوصال

كم حريق قد أحجم الناس فيه

عن ضحايا تثن تحت التلال

يَتَرَامُونَ فِي اللَّهِ يَبْسُطُونَ سَرَاعًا

کترامی القطا لورد الـزلال

لا لشيء سوى المـروءة يحلـو

طعمها في فم المريء الموالى

وأغلب الصور فى هذه الأبيات من النوع الكنائى، أى يعتمد على «الكناية» على نحو ما يفهمها أهل البلاغة القديمة. وهو نوع أثير لدى حافظ فى مثل هذه المقامات

البرهانية. ويمكن أن يتأمل القارئ - زيادة فى التوضيح - الجزء الأول من قصيدته «غلاء الأسعار» ليجد النوع البلاغى نفسه يؤدى الغاية البرهانية نفسها، ومثال ذلك^(١١):

أيها المصلحون ضاق بنا العي
ش ولم تحسنوا عليه القيام
عزّت السلعة الذليلة حتى
بات مسح الخذاء خطباً جساماً
وغدا القوت فى يد الناس كاليا
قوت حتى نوى الفقير الصيام
يقطع اليوم طاوياً، ولديه
دون ربح القطار ربح الخزام
ويخال الرغيف فى البعد بدر
ويظن اللحوم صيداً حراماً
إن أصاب الرغيف من بعد كد
صاح من لى بأن أصيب الإدما
أيها المصلحون أصلحتهم الأر
ض، ويثّم عن النفوس نياماً

ويمكن لنا أن نلاحظ - مرة أخرى - أن البيت الأول من القصيدة يواجهنا بالفكرة مباشرة - أو لنقل بالدعوى - فى حين تقوم الأبيات من الثانى إلى الخامس بإثبات هذه الدعوى عن طريق ذكر شواهدا، ثم يأتى البيت السادس بذكر الفكرة أو الدعوى من بعد أن أكّدها الشواهد وبرهنت عليها.

واستخدام «الكناية» بهذا الأسلوب أمر عام فى الشعر الإحيائى، ولكننا لو قارنّا حافظ إبراهيم فى ذلك بأحمد شوقى أو محمد عبد المطلب أو البارودى أو على الجارم أو إسماعيل صبرى وجدنا أن الاستخدام الكمى لهذا النوع البلاغى من الصور يكثر كثرة واضحة عند حافظ إبراهيم على وجه الخصوص. أما شوقى والبارودى فإن البرهان والإثبات يتم عندهما بالاتكاء على نوع بلاغى آخر لا يكثر عند حافظ، ونعنى بذلك تشبيه التمثيل.

وتشبيه التمثيل بطبيعته أقرب إلى أن يكون نوعا من أنواع الاستدلال أو القياس في المنطق، فالشاعر يبدأ فيه بادعاء دعوى ثم يقيم عليها الدليل بأن يسوق لها شاهدا يماثلها. ومجرد لجوء الشاعر إليه، وإكثاره منه، يدل على أنه كان يفكر في قصيدته تفكيراً منطقياً - إلى حد ما على الأقل - وهو على أى حال كان أداة أثيرة عند بعض الشعراء القدماء أمثال أبي تمام والمتنبي، فضلا عن أنه نال مكانة مرموقة في كتب البلاغة العربية منذ عبدالقاهر الجرجاني الذي يعد أكثر البلاغيين تأصيلاً له وتنبهها إلى أهميته. ولذلك استغله البارودي كما استغله شوقي لإقناع قرائهما بما أراداه، وقد بلغا في ذلك الغاية، ومثال ذلك قول البارودي^(١٧):

لا غرو أن جمع المحامد يافعا
وسما بهمته على نظرائه
فالعين وهي صغيرة في حجمها
تسع الفضاء بأرضه وسماه
وله^(١٨):

لا تركن إلى العدو فإننه
يبغى سقاطك بالحديث المعجب
كالنار تختدع الفراش بحسنها
فبينال منه البؤس إن لم يعطب
وله أيضا^(١٩):

وإذا أراكم الزمان بوحشة
فاستمخضاه اليسر بالإيناس
إن الروائم لا تدر لبونهن
إلا بلين المسح والإيساس
وكذلك^(٢٠):

إذا ستر الفقر امرءاً ذابها
فلا بد يوماً أن يشيد به الفضل
فإن لهيب النار مهما كفأته
إلى أسفل قسرا فلا بد أن يعلو

والأمثلة فى شعر أحمد شوقى عديدة، منها^(٢١) :
إن ملكت النفوس فابغ رضاها
فلها ثورة وفيها مضاء
يسكن الوحش للوثوب من الأساء
ر فكيف الخلائق العقلاء
ومنها^(٢٢) :

ودعوا التفأخر بالثراث وإن غلا
فالمجد كسب، والزمان عصام
إن الغرور إذا تملك أمة
كـالزهر يخفى الموت وهو زؤام
ومنها^(٢٣) :

من مبلغ عنى شبولة جلّلق
قولوا ببر على الزمان وبصدق
بالله جل جلاله بمحمد
بيسوع بالعزى لا تتفرقوا
قد تفسد المرعى على أخواتها
شاة تند عن القطيع وتمسرق
وأخيرا، قوله^(٢٤) :

لا تكونوا السُّيِّل جَهْمًا خشنا
كلّما عبّ، وكونوا السلسبيل
رب عينٍ سمحةٍ خاشعةٍ
رَوَتْ العشب ولم تنس النخيل

ولا يعدو كل مثل من هذه الأمثلة أن يكون قضية وردت فى البيت الأول يظهر بطلانها عند بادئ النظر، أو على الأقل يتشكك السامع فى صوابها، فيأتى التمثيل فى البيت الثانى برهانا على صدقها ، وتدليلا على جواز وقوعها بذكر نظائرها. خذ مثلا بيت البارودى^(٢٥) :

فلا عجب إن لم يُصِرني منزل

فليس لعقبان الهواء وكـ

تراه يدعى فى صدر البيت أنه لا يوجد منزل يستحق أن يحتويه، ولما كان من السهل أن تجد هذه الدعوى من يقوم بتسفيهاها ويرد عليها، احتاج البارودى أن يقيم على ذلك دليلا لا يمكن إبطاله حتى يبرأ من مذمة الكذب ويخرج من نقیصة الإحالة والتهجم على الدعاوى الغريبة، فكان دليله على دعواه أن العقبان لا يمكن أن يكون لها وكور، وبما أنه يماثلها فلا يمكن أن يحتويه منزل. باختصار نحن أمام قياس منطقی، يتشابه فى تكوينه وغايته مع قول المتنبي^(٢٦):

وما أنا منهم بالعيش فيهم

ولكن معدن الذهب الرغام

أو قوله:

فإن تفق الأنعام وأنت منهم

فإن المسك بعض دم الغزال

قد يلاحظ القارئ المتمعن وجود بعض التشبيهات من هذا النوع فى شعر حافظ أو صبرى أو عبد المطلب، ولكنها لا تتعدى فى ديوان أى واحد منهم عدد أصابع اليد الواحدة. أما عند شوقى والبارودى فهى تكثر كثرة واضحة، وإن كانت النسبة العددية لهذا النوع عند البارودى أعلى مما هى عليه عند شوقى، ولا يعنى ذلك أن البارودى كان أكثرهم عقلانية وجدلا فى جوانب شعره التقليدية، بل يعنى أنهم سواسية فى طريقة المعالجة الفنية والتعامل مع القارئ، وإن اختلفوا فيما بينهم فى النوع البلاغى الذى يتكئ عليه كل منهم فى عملية الإقناع.

وثمة وسيلة أخرى للإقناع وهى ضرب المثل. قد تتشابه هذه الوسيلة مع تشبيه التمثيل فى طبيعته الجدلية ولكنها أكثر منه اتساعا وتفصيلا، فالتمثيل لا يتعدى فى الغالب بيتين أما ضرب المثل فقد يصل إلى أكثر من ثلاثين بيتا. وهو يقوم عادة على قصة مجازية، قد تكون ذات أصل تاريخى أو لا تكون، يؤكد مغزاها الفكرة التى يحاول الشاعر إقناع القارى بها، أى أن الفارق بين تشبيه التمثيل وضرب المثل فارق فى الدرجة لا فى النوع.

ويمكن أن نعد البارودى الأستاذ الرائد لهذا النوع من الاستخدام التمثيلي
للقصص، ومن ذلك قصيدته التى مطلعها^(٢٧):

وشامخ فى ذرى شماء باذخة
لا يعرف الصدق إن والى وإن عادا
وقصيدته التى مطلعها^(٢٨):

سكن الفؤاد وجفت الأماق
ومضت على أعقابها الأشواق
وإذا توقفنا عند قصيدة البارودى الثانية على سبيل المثال، وجدنا أنها تقوم على
فكرة وعظية، مؤداها أن الموت هو النهاية الحتمية للكائنات، وإذا كان الأمر كذلك:
فعلام يخشى المرء فرقة روحه
أو ليس عاقبة الحسبة فراق؟!

ولكى يقنعنا البارودى بفكرته هذه يلجأ إلى صياغة ثلاث صور أساسية، هى
تمثيلات ينبع كل منها من هذه الفكرة، ويسير فى اتجاهه الخاص ليعود فى النهاية كى
يصب فى الفكرة الأساسية، مثبتا صحتها وصوابها، فالبازى المفترس الذى يسكن
أعالى الجبال، غير مفارق لها إلا لافتراس الطيور الضعيفة التى أوقعها حظها التعس
بين مخالفه، لا يلبث أن يموت كما ماتت ضحاياه. والأسد الهائل الذى:

منع الطريق فما تجوس خلاله
فى سبيلها الطراق والمراق
غضبان يضرب ذيله ويلفه
من جانبيه كأنه مخراق
سرعان ما يواجه فارسا شجاعا يقاتله حتى الموت:

فتصاولا حتى إذا ما استنفدا
ما كان عندهما وضاق خناق
هما ببعضهما فماتا ميتة
لهما بها عند الميعاد وفراق
والثعبان القاتل الذى:

يتناذر الراقون سم لعابسه
رعابة، فليس لسمه ترياق

سرعان ما:

أنحى فأقصده الزمان بسهمه

إن الزمان لنابل ميفاق

وتلتقى الصور التمثيلية الثلاث لكل من البازي والأسد والثعبان حول تأكيد
الفكرة التي سبق أن قررها البارودي نثرا، وهى أنه لا يسلم فى الزمان من الردى شئ،
فهذه هى حكمة الوجود التى تحسرت البرية فيها، وليس سوى البارودي الحكيم من
يعرفها ويعلمها لنا.

وليس النهج الذى اصطنعه البارودي فى تنظيم صورته التمثيلية جديدا، فقصيدته
نوع من التقليد الذكى لقصيدة من أجمل قصائد الشعر الجاهلى، وهى عينية أبى ذؤيب
الهزلى التى مطلعها^(٢٨):

أمن المنون وربها تتوَجع

والدهر ليس بمعتب من يجزع

ولكن الفارق كبير بين بساطة الشاعر القديم وقدرته التعبيرية الآسرة، وتوحده مع
موضوعه، وعقلانية البارودي التى تهدف إلى إقناع القارئ بالفكرة من ناحية، وإبهاره
باتقان الصنعة التى تعتمد على التوليد من ناحية موازية. لقد كانت قصيدة أبى ذؤيب
بمشابه حوار صادق بين الشاعر وذاته ليمنعها من الانهيار حزنا على فقد الأبناء
وموتهم، فالدهر لا يبقى على حدثانه شئ:

وإذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيت كل قيمة لا تنفع

والضمير الأساسى المسيطر على القصيدة هو ضمير المتكلم غير المباشر، أعنى
الضمير الذى يلتبس بضمير المخاطب، لكن المخاطب الذى يشير إلى المتكلم نفسه،
وذلك فيما أطلق عليه علماء البلاغة القديمة صفة «التجريد». وهى صفة المراد منها ما
يبدو وكأنه انتزاع المتكلم من ذاته ذاتا أخرى ومخاطبته إياها، كقول جرير:

أتصحو أم فؤادك غير صاح

عشية همَّ صحبك بالسرواح

ويمكن أن نعد أبا ذؤيب مؤسسا لأسلوب «التجريد» البلاغى فى الشعر العربى، وذلك بسبب سبقه من ناحية، وإلحاحه - من ناحية موازية - على ضمير المخاطب الذى يراد به ضمير المتكلم، وذلك للتباعد عن التدفق الانفعالى غير المحكوم الذى يمكن أن يقود إليه الاستخدام المباشر لضمير المتكلم فى لحظات الانفعال الحاد. ولذلك يخاطب الشاعر نفسه كما لو كان غيره على سبيل مراوغة حدة انفعالاته، ومن أجل التعزى الذاتى على فقد أبنائه، وذلك بقوله:

أَمِنَ المَنُونِ وَرِيبَهُهَا تَتَوَجَّعُ

والدهر ليس بمعتب من يجزع

وهو مطلع يفضى إلى الحوارية الذاتية التى تنطوى عليها القصيدة، والتى يبدأ توترها مع الصورة التى تصاغ صياغة الحكمة:

وَإِذَا المَنِيَّةُ أَنشَبَتْ أَظْفَارَهَا

أَلْفَيْتِ كُلَّ قِيَمَةٍ لَا تَنْفَعُ

ومن هذه الصور الحكمية تتفرع ثلاث صور تمثيلية، على نحو ما يحدث فى قصيدة البارودى، فالحمار الوحشى سرعان ما تنتهى حياته برمح لا يدري من أين أتى، والثور الوحشى الذى يناضل كلاب الصائد ويقتلها سرعان ما يأتية سهم قاتل يودى بانتصاره وحياته، والفارس الشجاع الذى لا ينهزم سرعان ما يواجه من يساويه فى شجاعته ليموتا معا فى نضال باسل مهيب يؤكد أن الموت قدر لا مفر منه. ويتكرر المقطع أو الشطر «والدهر لا يبقى على حدثانه» فى بداية كل صورة تمثيلية كما تتكرر اللازمة الموسيقية لتذكرنا بالنغمة الأساسية للعمل كله. وليس هناك مجال للتعليم أو الوعظ أو حتى مخاطبة القارئ الذى ينزل منزلة التلميذ من الأستاذ الحكيم. كل ما هناك فى قصيدة أبى ذؤيب هو الشاعر الذى يحاور ذاته، مخففا آلامها، مذكرا إياها أن الموت هو نهاية كل الأشياء، وذلك فى تقنية ينصهر معها الموضوع فى صور تأخذ على عاتقها بلورته وتوصيله إلى القارئ، ولكن على نحو يخلق فى هذا القارئ تجربة خصبة جديدة تثرى شعوره بالحياة وترهف إحساسه بالموت.

أما قصيدة البارودى فقد بدأت بتقرير الفكرة تقريراً مباشراً، ثم جاءت الصور التمثيلية الثلاث، بوصفها نوعاً من التمثيل الذى يؤكد الفكرة ويقنع القارئ

بصوابها. تأمل الأبيات التي يبدأ البارودي بها كل صورة من صورته التمثيلية الثلاث:

- لو كان يسلم في الزمان من الردى

حی لعاش بجسوه السیداق

- أفذاك أم ضرغام خيس مدهس

تنجساب عن أنيابه الأشـد

- أم أرقش مرس يسيل كأنه

بين الخمائل جدول دفاع

تشعر أنك أمام متكلم يجيد الجدل والمنطق، يبدأ بالمعنى مجردا، أو بقضية من القضايا، هي «لو كان يسلم في الزمان من الردى حى...» ثم يضرب المثل تلو المثل، أو يأتى بقياس أثر قياس، ليقنع السامع بصحة القضية التى يثبتها إثباتا لا يخلو من براعة الصانع، الصانع الذى يرتدى، فى النهاية، ثياب الحكماء الفخورين بحكمتهم وعظمتهم، فلا يلبث أن يقول لقارئه:

فاسمع فما كل الكلام بطيب

ولكل قول فى السمّاع مذاق

نَزَلَ الْكَلَامُ إِلَىٰ مِنْ شَرَفَاتِهِ

وَتَمَّمْتُ بَحْرِي دِيْنِي الْاَفْاَقَ

وتعلم حافظ إبراهيم هذه الوسيلة من البارودي، وتوسع فيها لتتناسب مع توسيع جيله للغاية الاجتماعية للشعر. ويمكن للقارئ مراجعة قصائد من مثل «العمرية» و«مدرسة المرحوم مصطفى كامل» و«فى الحث على معاضدة مشروع الجامعة» و«رعاية الأطفال» و«مدرسة البنات» و«ملجأ رعاية الأطفال» و«غادة اليابان» و«الحرب اليابانية الروسية»^(٣٠)، ليرى كيف تستغل القصة استغلالاً تمثيلاً لإقناع السامع، ودفعه إلى الفعل الاجتماعى الذى يتغياه مصلحو العصر، وكيف ينتهى ذلك إلى استدلالات وقياسات تتولى إثبات دعاوى الشاعرية.

ويمكن التوقف عند قصيدة «رعاية الأطفال» التي أنشدها حافظ إبراهيم في الحفل الذي أقامته جمعية رعاية الأطفال في دار الأوبرا في الثامن من أبريل سنة ١٩١٠م، والتي مطلعها:

شـبـحـا أرى أم ذاك طيف خيال

لا، بل فتاة بالعـراء حـيـالى

وهى قصيدة تبدأ بـداية تمثيلية خالصة، يتحدث فيها الشاعر عن مشاهدته شبح فتاة بانسة، وحيدة، باكية، فى العراء، فاقترب منها، وسألها عن حالها، فأخبرته بأنها حامل، وأنها تهيم على وجهها لتواجه مصيرها التعس، ذلك المصير الذى بدأ بموت أبيها الذى تبعته أمها، فاضطرتها قسوة الحياة التى تضافرت مع اليتيم إلى الخطيئة، فيحنو عليها الشاعر، ويحمل هيكل عظمها، ميمما شطر دار رعاية الأطفال، كى يرعى وليدها الذى يوشك أن يرى الحياة والأم التى تشرف على الموت. وعندما يصل إلى «دار رعاية الأطفال» الخيرية يتلقاه المشرفون عليها بالعون، وتتسابق الإيدى الطاهرة على العناية بالأم المريضة. فيشعر الشاعر بالسعادة، ويترك البانسة مع رسل الرحمة الذين أصبحوا أهلها، وعجز عن شكر هؤلاء الذين تجردوا لصالح الأعمال، ولم يُخجّلوا الفتاة البانسة بالسؤال عن اسمها. ويقود ذلك إلى الحكمة التى ينظمها حافظ فى أبيات من قبيل:

خير الصنائع فى الأنام صنـيعة

تنـبـو بحـامـلـهـا عن الإذلال

وإذا النوال أتى ولم يهـرق لـه

ماء الـوجـوه فـذاك خـيـر نـوال

من جـاد من بـعد السـؤال فـإنـه

- وهو الجـواد - يـعد فى البـخـال

ويكمل حافظ قصيدته بما يشبه التعليق على القصة التمثيلية التى حكاه، معرجاً على مديح القائمين على المشروع الخيرى لرعاية اليتام، خاتماً بالوعظ الذى أثبت صحة مضمونة بالقصة التمثيلية، فيقول:

لا تـهـملـوا فى الصـالحـات فـإنـكم

لا تـجـهـلون عـواقـب الإهـمال

إنى لأرى فقـراءكم فى حـاجة

- لو تـعلـمون - لقـائل فـعـال

فتسابقوا الخيرات فهى أمامكم
ميدان سبق للجواد النال
والمحسنون لهم على إحسانهم
يوم الإثابة عشرة الأمثال
وجزاء رب المحسنين يجل عن
عَدُّ، وعن وزن، وعن مكيال

وتنتهى الحكاية التمثيلية بهذه الأبيات الوعظية التى تتجه مباشرة إلى المستمعين الذين أصبحوا مهئين لتقبل الرسالة الوعظية، خصوصا بعد أن صاغ حافظ القصة التمثيلية التى تقنع السامع بها.

ومن اليسير أن نرى الفرق بين الصور التمثيلية التى يستخدمها حافظ والصور التى كان أستاذه البارودى يستخدمها، فحافظ كان يلجأ إلى قص تمثيلية يضيف عليها طابع المعاصرة، يخترع اختراعا من صور البؤس الشعبية التى عرفها، وعرف كيف يؤلّد منها مبالغات مجازية. وكان هدفه من ذلك أن يضيف على التمثيل طابع التشويق من ناحية، ويقترب به اقترابا حميما من عالم المستمعين الذين يخاطبهم من ناحية ثانية، ويحقق نوعا من البراعة الى تقترب بإضفاء طابع واقعى شبه شعبى من ناحية أخيرة. بينما كان البارودى يلجأ إلى الموروث الشعرى، ويختار منه التمثيلات التى يمكن أن تسعفه، منتهيا إلى وعظ لا يفترق - فى التحليل الأخير - عن الوعظ الذى كان يختتم به تلميذه حافظ تمثيلاته. ولا أدل على ذلك من قصيدة البارودى التى سبق أن أشرت إلى مطلعها، والتى يمكن الاستشهاد بها كاملة، وهى من لزوم ما لا يلزم، حيث يلتزم الشاعر فى القصيدة قبل حرف الروى فيها - وهو الدال - ألفا قبلها عين على النحو التالى.

وشامخ فى ذرا شماء باذخة
لا يعرف الصدق إن والى وإن عادى
يعوده الناس إن مرّ النسبهم به
ولا يعوده من الإشفاق من عادا

لا يهدأ الدهر من ظلم يحـاوله
 فإن قضى وطرا من غـدـره عـادا
 يسـطـو بهـذا، ويرمى ذاك من عُـرُض
 كطارـدٍ يـقـتـضى صـيـدين إذ عـادى
 أباده الدهر رَغْـمـا بين أسـرـتـه
 كما أباد بريح صرصر عـادا
 فاعرف إلهك، واحذر أن تبـيـت على
 وزر، ولا تتـخـذ ظلم الورى عـادا

وصنعة البارودى واضحة فى التمثيل بهذا الرجل المتكبر الذى يسكن منيف
 القصور، ولا يعرف الصدق إن صادق الناس وسالمهم أو عاداهم وخاصهم، ولا يعود
 أحدا مهما أصابه مع أن الناس تعتنى بأمره وتزوره لأوهى سبب، وهو لا يكف عن
 ظلمه، ويزيده الظلم ظلما. هذا الرجل المتكبر الظالم لم يتركه العدل الإلهى، فأباده
 الدهر بين أسرته كما أبادت الرياح العاتية قوم عاد الذين أصبحوا صرعى كأنهم أعجاز
 نخل خاوية، جزاء ظلمهم وإثمهم. وينتهى البارودى من القص التمثيلى بالمغزى الذى
 ضرب عليه المثل، وهو المعنى الوعظى، أو النصيحة الأمرية الى يقوم عليها البيت
 الأخير. الذى يحذر السامع من ارتكاب المعاصى والمظالم، وينهيـه عن أن يبيت على
 معصية، أو يتخذ ظلم الناس عادة له، فمن يفعل ذلك يكون مآله مآل ذلك الرجل
 الظالم الذى ضرب به البارودى المثل .

ويصنع شوقى صنيع حافظ والبارودى فى حكاياته التى ألفها من أجل الأطفال
 كى «يأخذوا الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم»^(٣١). ورغم أن شوقى لم يترد
 فى مهاوى الافتعال والمبالغة كما تردى حافظ على وجه الخصوص، إلا أنه يتفق معه،
 ضمنا على الأقل، فى الغاية النهائية للشعر، وفى طريقة المعالجة الإقناعية. فهو يقول
 فى حكاية «الصياد والعصفورة»^(٣٢):

جعلتها شعرا لتلفت الفطن
 والشعر للحكمة مذكـان ووطن
 وخير ما ينظم للأديب
 ما نطقته ألسنة التجريب

والقصيدة نفسها مثل واضح على الطبيعة التعليمية والإقناعية للحكايات، فهي تبدأ بتقرير المعنى:

مــــا كل أهل الزهد أهل اللــــه

كــــم لاعــــب فــــى الزاهــــدين لاه

ثم تأتى القصة التى تؤكد هذه القضية، ثم تنتهى القصيدة بتقرير المعنى نشرًا من جديد:

إياك أن تغــــتــــر بالزهدــــاد

كــــم تحــــت ثوب الزهد من صــــيــــاد

وهو ما كان يحدث عند حافظ فى قصائده التى أشرت إليها، والتى تعيدنا - فى النهاية - إلى تقليد الصنعة التى استوعبتها المخيلة التقليدية للشاعر الإحيائي. تلك التقاليد التى وصفها نقاد وبلاغيون قداماء، علموا الأجيال المتتابة من الشعراء أن الشاعر الصانع هو من يتمخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نشرًا، ثم يعد له بعد ذلك ما يلبسه إياه من الألفاظ أو الصور التى تناسبه، والقوافى التى توافقه، والوزن الذى يسلس القول عليه. ويكون فى ذلك كله «كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويق... حتى يتضاعف حسنه للعيان»^(٢٣).

٣- جمود القصيدة وإشاريتها

تتميز القصيدة الرديئة أول ما تتميز بخاصية الجمود والإشارية. وأنا أطلق هذين المصطلحين على قصيدة الشعر التقليدية التى تقوم على صور محدودة الأبعاد ثابتة الدلالة، لا تستطيع بحكم تكوينها المنطقى الصارم أن تحمل قيمة جمالية نفسية أو عاطفية متعددة الدلالات. وكثير من صور القصائد الإحيائية التى صاغتها المخيلة التقليدية لكل من محمود سامى البارودى أو أحمد شوقى أو حافظ إبراهيم وغيرهم من شعراء الإحياء، هى صور من هذا النوع. وهى صور يمكن أن نقيس عليها غيرها فى كل شعر تقليدى، أيا كان المسمى الذى يتخفى وراءه، خصوصًا حين لا تفعل الصور الشعرية شيئًا سوى الإشارة الموضحة لمعنى نشرى يسبقها عادة، ويجمدها فى دلالة فردية ثابتة لا تجاوز حدوده المسبقة، ولا تفلت من قبده، والنتيجة هى جمود الصور أو

إشاريتها التى تجعلها غير قادرة على أن تشع فى أكثر من اتجاه، أو تخلق استجابة وجدانية نشطة لدى أى قارئ.

ولقد كان الشاعر الإحيائى يفكر فى قصيدته على أساس ثنائى مزدوج، خصوصا عندما يغلب عليه التقليد. أعنى أن تفكيره فى القصيدة كان يسير فى خطوتين متتابعتين أو منفصلتين، فهو يعرض الفكرة فى الخطوة الأولى ثم يعقبها بالصور فى الخطوة الثانية. قد تتناسب هذه الطريقة مع الغاية التعليمية الإقتناعية، فلكى نقنع الآخرين ونعلمهم علينا أن نحدد أفكارنا أولا، ونقررها لهم فى عبارات محددة، ثم نأتى بعد ذلك بما يشرحها أو يفسرها أو يبررها أو يثبت صوابها، كى يزداد السامع أو القارئ اقتناعا بها. ولكن إذا كانت الصور فى ظل هذا التفكير مزدوج الخطو تنفصل عن موضوع القصيدة فإنها تجنب إلى أن تكون جامدة، فردية الدلالة، ثابتة المعنى، لماذا؟ لأنه طالما سبق الشاعر الصورة بمعنى نثرى مباشر يرتبط بها، أو تأتى هى دليلا عليه، فمن المنطقى أن تنقلص دلالة الصورة وتتوقع فى حدود هذا المعنى الذى فرض عليها أن تتعلق بأذياله، فلا تستطيع - نتيجة ذلك - أن تشع فى أكثر من اتجاه، أو توحى بأكثر من معنى، فيفتر إحساس المتلقى بها. ومثال ذلك هذا المطلع من قصيدة البارودى التى قالها مهنّا الخديوى إسماعيل بولاية مصر^(٢٢):

طَرَبَ الْفَوْادُ وَكَانَ غَيْرَ طُرُوبِ
وَالْمَرْءُ رَهْنٌ بِشِشَاشَةٍ وَقُطُوبِ
وَرَدَ الْبَشِيرُ فَقَلْتُ مِنْ سَرَفِ الْمَنَى
أَعِيدَ الْحَدِيثَ عَلَىْ فَهُوَ حَسْبِي
خَبِرْ جَلًّا صَدًّا الْقُلُوبِ فَلَمْ يَدْعُ
فِيهَا مَجَالَ تَحَقُّزٍ لَوْجَبِي
ضَرَحَ الْقَذَى كَقَمِيصِ يَوْسُفَ عِنْدَمَا
وَرَدَ الْبَشِيرُ إِلَىْ يَعْقُوبِ

إن البيتين الأولين يقرران المعنى تقريرا مباشرا، إذ يخبرنا كل منهما بأن البارودى ابتهج عند سماعه النبأ العظيم الذى هو تولى الخديوى العرش، ثم يأتى البيتان الثالث والرابع بصورتين تشرحان هذا المعنى الذى تقرر من قبل. ورغم كل ما يمكن أن يقال فى

إمكانات هاتين الصورتين، فإن القارئ لن يدهش لهما ولن يتلقّاهما تلقياً بكرة، بل على العكس من ذلك يمر عليهما مروراً عادياً بعد أن تحدد له معناه في البيتين الأولين. ولو كان البارودي بدأ بالصورتين مباشرة وحذف البيتين الأولين، لكان قد أتاح للقارئ بكرة التلقى، وحرر صوره من كل قيد، مهيناً لها الفرصة كي توحى للقارئ بكل ما يمكن أن تموج به من إحياءات ومعان، فتخلق استجابة وجدانية كاملة. وأتصور أن الفكرة التي أقصد إلى توضيحها يمكن أن تظهر بمقارنة صنيع البارودي بصنيع شاعر معاصر جاء بعده بعقود عديدة، أقصد إلى الشاعر صلاح عبد الصبور الذي نقرأ له في قصيدته «رسالة إلى صديقة» وصفاً للأثر الذي تركه خطاب هذه الصديقة (أو الحبيبة) في نفسه^(٢٤):

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتيّ يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناة الفؤاد للمكروب،

المقعدون الضائعون التائهون يفرحون

كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحي الصغير.

ورغم مزالق الابتسار من قصائد صلاح عبد الصبور، لكن تشبيه أثر الخطاب بأثر قميص يوسف على عيني يعقوب يأتي بذاته، مستقلاً عن أي معنى سابق على التشبيه، أو أية فكرة تقريرية يستخدم التشبيه دليلاً عليها، فالتشبيه بذاته وفي ذاته هو ما يتولد عنه المعنى، وهو ما يشع من دلالات تفضي بدورها إلى تشبيهات أخرى تقترن، بدورها، بجوانب من الأثر نفسه. هكذا يغدو تأثير الخطاب كأنفاس عيسى التي تبعث الحياة من الموت، وترد الصحة على من فقدها. وعندما يصل الشاعر إلى مدى رد البصر على الضرير، يرد العَجَزُ على الصدر كما اعتاد القول أهل البلاغة. ويصل ذلك بالإشارة إلى هناة المكروب التي تكمل الدائرة بفرحة المقعدين التي لا يكتمل معناها إلا من خلال الاستعارات التي لا تتكرر إلا لتؤكد بجماليات التكرار تعدد المعاني المباشرة وغير المباشرة لتتابع الصور.

وإذا عدنا إلى أبيات البارودى وجدنا الموقف على العكس من ذلك، فالشاعر يبدأ بطرب الفؤاد غير الطروب، وينتقل إلى الخبر الذى جاء به البشير فلم يصدق، فطلب من البشير الإعادة تأكيداً للبهجة التى أثارها الخبر، ويأتى وصف هذه البهجة بالاستعارة التى ينجلي فيها صداً القلوب، ويتبع ذلك تشبيه أثر خبر نيل الخديو إسماعيل ولاية مصر بأثر قميص يوسف الذى رد البصر على يعقوب، وذلك اتساقاً مع تقرير الفكرة أولاً، وإرداف هذه الفكرة بما يشرحها أو يوضحها من الصور البلاغية التى تكون دليلاً عليها.

وأحسب أن هذا النوع من صياغة الصور البلاغية يتناسب والوظيفة التعليمية للشاعر الإحيائي، وهى وظيفة تقترب بحرص ذلك الشاعر على تعليم قارئه وإقناعه بقضاياها. وفى هذا الحرص سبب آخر لجمود الصور وثبات معانيها. ويتضح ذلك أكثر عندما نضع فى اعتبارنا حرص الشاعر الإحيائي على التعليم والإقناع، وكلاهما ينطوى على عملية عقلية باردة بمعنى أو غير، ولا سبيل لمن يقصد إلى التعليم والإقناع معاً من التضحية بالمضمون النفسى أو الشعورى للكلمات، والاتكاء بدلاً منه على الهدف المنطقى لها. والنتيجة هى غلبة الاستخدام الإشارى للغة، واقترب هذا الاستخدام فى طبيعته من استخدام الرموز والإشارات فى الجبر أو الرياضة مثلاً. ويتبع ذلك بالطبع جمود الصورة أو تحجرها فى دلالة فردية ثابتة بدلاً من أن تكون ثرية الإيحاء متعددة الدلالة. وأكثر ما يكون ذلك فى الصور البلاغية التى يصوغ بها الشاعر أبيات الحكمة التى يحرص على حشدها فى شعره، تأكيداً للمعنى التعليمى من ناحية، وحرصاً على استعادة نموذج الشاعر الحكيم من ميراثه الشعرى من ناحية مقابلة. ومثال ذلك ما نقرأه فى شعر البارودى على النحو التالى^(٣٥):

لولا التفافاتُ فى الخلق ما ظهرت
مَزَنَةُ الفرق بين الحلى والعَطْل
فانهضْ إلى صهوات المجد معتلياً
فالباز لم يأو إلا عالى القُـلـل
ودعْ من الأمر أدناه لأبعده
فى بَـئِـة البحر ما يغنى عن الوشَل

قد يظفر الفساتكُ الألوى بحاجته
 وَيَقْعُدُ العَجْزُ بِالْهَيَّابَةِ الْوَكْل
 وكن على حذر تسلم، فرب فتى
 ألقى به الأمن بعهد اليأس والوجل
 لو يعلم المرء ما فى الناس من دخنٍ
 لبات من ود ذى القربى على دخل
 فلا تشق بودادٍ قبل معرفةٍ
 فالكحل أشبه فى العينين بالكحل

واستقلال كل بيت من أبيات الحكمة السابقة بمعناه هو الوجه الآخر من انغلاق كل صورة بلاغية فى كل بيت على معناها التعليمى الثابت الذى تهدف إلى تأكيده. وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يغلب تشبيه التمثيل على الأبيات، وذلك ليغدو المشبه به أشبه بالدليل على سلامة المعنى المقصود فى المشبه. والنتيجة تتابع الحكم فى الأبيات، محافظة على الثنائية نفسها: المعنى النثرى المقرر، إضافة إلى الدليل عليه باستخدام تشبيه التمثيل، تماما كالدعوة إلى النهوض إلى صهوات المجد والاستدلال عليها بأن الصقور (البزاة) لا تأوى إلا إلى أعالي قمم الجبال (القلل)، أو القول بأن الناس تُظهر غير ما تبطن، فتلتبس حقيقة نواياها كالكحل الذى تتجمل به العين والكحل الذى هو سواد ضار. وهيمنة فعل الأمر فى الأبيات قرين العملية المنطقية أو عملية القياس (التمثيل) التى تنطوى عليها غاية التعليم التى لا تفارقها غاية الإقناع. وأفعال الأمر بطبيعتها - خصوصا فى مثل هذا السياق - تنبئ عن طبيعة معرفة المتكلم فى علاقته بالمستمع الذى يتوجه إليه المتكلم، بوصفه العليم الخبير بكل ما يعين المستمع على الفهم، بوساطة أساليب التوضيح والتمثيل الإقناعى. ويمكن أن نجد هذا النوع من الصور فى شعر أحمد شوقى الذى اعتاد مخاطبة الجماهير أو الأفراد موجّها إليهم النص، ساعيا إلى تعليمهم ما يفيدهم فى حياتهم من القيم والمبادئ، ومن أمثلة ذلك قوله مخاطبا القارئ أو المستمع بلا فارق:

وإن تخـرج لحـرب أو سـلام
 فأقدم قبل إقدام الأنام

وكن كالليث يأتي من أمام
 ليملأ كل ناطقة وجُوما
 وكن شَعْبَ الخصاص والمزايا
 ولا تكُ ضائعا بين البرايا
 وكن كالنحل والذئب الخاليا
 يمر بها، ولا يمضى عقيما
 وبالغ في التدبر والتحرى
 ولا تعجل، وثق من كل أمر
 وكن كالأسد: عند الماء تجرى
 وليست ورّداً حتى تحوم

ففى هذا النموذج لشوقي ما فى نظيره عند البارودى، خصوصا حين نلاحظ أن
 التبعية للفكرة النثرية المحددة أفقدت الصور قدرتها على الإيحاء أو الإثارة، وجمّدتها
 تجميّدا، فلم تعد تصلح إلا إلى الإشارة إلى الفكرة النثرية المحددة قبلها. وعندما
 نضيف إلى ذلك أن هذه الصور لم تأت نتيجة حاجة داخلية ملحة، فرضتها ضرورة
 التعبير عن شعور خاص للشاعر بقدر ما هى نتيجة حرصه على تعليم المتلقى وإقناعه،
 ندرك السبب الذى جعل المضمون الحسى للصور بكل ما يمكن أن يرتبط به من إثارات
 وإيحاءات يتجمد، وتحول اللغة ذاتها إلى إشارات حرفية لا تتجاوز وظيفة الإشارة
 المجردة إلى الفكرة النثرية التى تحدت من قبل، الأمر الذى يفضى بالصور الشعرية
 إلى أن تكون صورا جامدة لا تحمل إلا وجها واحدا ودلالة فردية مباشرة.

وأحسبني فى حاجة إلى القول إن الجمود والإشارية بوصفهما خاصية بارزة فى
 الصور الشعرية التقليدية عند شعراء الإحياء لا ترجع فحسب إلى حرص الشاعر على
 تعليم السامعين وإقناعهم بأفكاره وقضايه، وإنما ترجع بالقدر نفسه إلى توليد الشاعر
 المستمر لصور القدماء. وقد يحدث أن تكون فى الصورة القديمة حياة وثراء، ولكن
 تلقّف الشاعر الإحيائي لها ثم تحويله إياها إلى ما يسميه بالمعنى المخترع أو المبتكر
 كان يقضى على كل ما فى هذه الصورة من حياة وثراء، ويحيلها إلى تعبيرات جامدة،
 لا تستطيع أن توحى للقارئ بشئ، أو تثير فيه حالة شعورية خاصة، ومثال ذلك ما

قاله الشاعر البدوي القديم^(٣٧):

كَأَنَّ الْقَلْبَ لَيْلَةٌ قَلِيلٌ يَغْدَى
بِلَيْلَى الْعَامِرَةِ أَوْ يَسْرَحُ
قِطَاةً عَزَّهَا شَرِكٌ فَبَاتَتْ
تَجَاذِبُهُ وَقَدْ عَلَسَ الْجَنَاحُ
لَهَا فَرَخَانٌ قَدْ تُرْكَأُ بِقَفْرِ
وَعَشُّهُمَا تُصَفِّقُهُ الرِّيحُ
إِذَا سَمِعَا هُبُوبَ الرِّيحِ هَبًّا
وَقَالَا أَمْسِنَا، تَأْتِي الرُّوَّاحُ
فَلَا بِاللَّيْلِ نَالَتْ مَا تُرْجَى
وَلَا فِي الصَّبْحِ كَانَ لَهَا بَرَّاحُ

ويشعر القارئ في مثل هذه الصورة، في سياقها داخل القصيدة القديمة، بالحياة الغامرة التي تكمن فيها، كما يحس بالثراء الدلالي والشعوري الذي تحتويه، ولكن عندما يتلقف البارودي هذه الصورة - كعادته - ويُجرى فيها توليده، يختفى الثراء القديم ويتحول إلى شيء من قبيل^(٣٨):

كَأَنَّ قَلْبِي إِذَا هَاجَ الْغُورَامُ بِهِ

بَيْنَ الْحَشَشَاتِ طَائِرٌ فِي الْفَخِّ يَضْطَرِبُ

صحيح أن التوليد - في هذا السياق - لم ينته بالبارودي إلى الافتعال والمبالغة، ولكنه - على الأقل - حرم الصورة القديمة من حياتها، فضلا عن أنه - من حيث هو عملية عقلية باردة - جَمَدَ لغة الصورة، وأفقدَها قدرتها على الإثارة والإشعاع وثرأ الدلالة.

وغالبا ما ينتهي استغراق الشاعر التقليدي في الموروث إلى الدرجة التي يفقد معها إحساسه الفردي الخلاق باللغة، فلا تغدو اللغة ملكا خاصا له، يحاول أن يكتشف إمكاناتها الداخلية أو يتأمل تجربته الوجدانية في ضوء جديد من خلال إعادته تشكيل علاقاتها، بل تصبح اللغة كائنًا غريبا عنه، يتأملها ويتناولها كما لو كانت قطعة من الأحجار الملونة، وقد يصنع منها أشكالا هندسية طريفة، أو يبتكر صورا بارعة التوليد،

ولكنه فى كل ما يصنع أو يتكرّر لا يستطيع أن يث الحياة فى عمله التصورى،
وينتهى إلى النتيجة التى انتهى إليها البارودى فى قوله^(٢٨) :
وسقت مع الغواة كميت لهو

جـمـمـوـحـا لا تلين على الجذاب
إذا ألجمتها بالماء قُـرُتْ
ودار بجيـدها لبـب الحـبـاب
أو^(٢٩) :

طارت بألبابنا سكرًا، ولا عجبُ
وهى الكميت إذا فى حلبة جمحت
حيث نجد أن البراعة الهندسية فى الصورتين ترتدّ إلى المفارقة التى يحدثها
استخدام الكلمة الواحدة بمعنيين (تورية)، فالكميت هو الفرس البنى الغامق اللون،
ولكن إذا استعاره البارودى للخمر (والجامع المنطقى هنا فى اللون) ثم رشّح الاستعارة
ترشيحًا خاصًا حدثت المفارقة، وتعجّب السامع من هذه الصورة التى يمكن أن تكون
وصفًا للخمر وللفرس فى الوقت نفسه. وأتصور أننا يمكن أن نُقرّ ببراعة البارودى،
ونواقفه على وصفه لنفسه عندما قال^(٣٠) :

بلغت بشعرى ما أردت، فلم أدع
بدائع فى أكمامها لم تفتق
ولكن هل العلاقة التى تقوم عليها الصورتان السابقتان علاقة جديدة؟ أو هل هى
بمشابهة كشف عن موقف شعورى خاص؟ أو - بعبارة أخرى - هل تثير فى نفوسنا
شيئًا؟ أو تجعلنا نرى موضعها فى ضوء حدس مغاير؟ إن الإجابة عن كل هذه الأسئلة
بالنفى من وجهة نظرى على الأقل، فالعلاقات قديمة استخدمت عشرات المرات قبل
البارودى، كل ما حدث هو شئ من التحوير أو التعقيد، ولكن جوهر العلاقة ظل ثابتًا
جامدًا كما كان، فضلًا عن أن الصورتين السابقتين لم تأتيا إلا نتيجة نوع من أنواع
العبث الذهنى، أو نوع من اللعب بكلمات بعيدة عن وجدان الشاعر، وليس بينها وبين
مشاعره الخاصة أية صلة أو قرابة.

لقد توقف الشاعر الإحيائى - فى جوانبه التقليدية - وقوفًا طويلًا عند الكلمات

بوصفها أشياء قائمة بذاتها، واعتمد على جرسها اللفظي فيما أتى به من محسنات مختلفة الأنواع جعلها همه في شعره، واعتمد على الكلمة المفردة في استخراج التورية التي عدها القدماء آية من آيات البلاغة، بل جعل من رسمها وأحرفها مادة للتشبيهات والاستعارات، ولكنه في كل محاولاته التقليدية كان منفصلا عن لغته التي لم يعالجها من حيث صلتها بمخزونه الشعوري الفردي.

ويؤكد ذلك استخدام الشاعر الإحيائي المصري - على سبيل المثال - لألفاظ لا يمكن أن يكون لها تاريخ نفسى حى فى أعماقه وأعماق سامعيه، مثل ألفاظ الحيا والغيث والمطر، والهودج والناقة، والعقيق ونجد.. إلخ. قد يكون لمثل هذه الألفاظ علاقاتها الحميمة بوجودان الشاعر البدوي القديم، لأنها معطيات عالمه الذى يعايشه ويتفاعل معه، فالمطر مثلا - فيما يراه هذا الشاعر - هو رمز الخصب والثراء وتجدد الحياة مرة أخرى، ولكن هذا «الما وراء» النفسى لكلمات المطر والحيا والغيث يختفى تماما عندما نأتى إلى شاعر مثل البارودى عاش فى بيئة أشبعها النيل حتى البشم، ونكتشف أن إلحاحه على هذه الكلمات لا يمكن أن يستند إلى «ما وراء» نفسى خاص، ولا حتى إلى إحساس معاصر بالكلمة.

قد نقول: ولكن الكلمة المفردة لا قيمة لها، فالشاعر قادر على أن يمنحها - مهما كانت - حياة جديدة عندما يخلق علاقة كامنة تجمع بينها وبين غيرها من الكلمات. وهذا صحيح، فكلمة «المطر» رُدَّتْ إليها الحياة بل تدفقت فيها حياة ثرية لا حدود لها عندما استخدمها شاعر معاصر مثل بدر شاكر السياب فى قصيدته الشهيرة «أنشودة المطر». ولكن هذه الحياة الجديدة التى يمنحها الشاعر - أى شاعر - للكلمة تتوقف على أمرين: نوعية العلاقة التى ترتبط بها هذه الكلمة، ونوعية السياق الذى تندمج فيه هذه العلاقة. وكلا الأمرين يرتد إلى رؤية جديدة للواقع، ينبغى أن ينفرد بها الشاعر عن سابقه بل عن معاصريه، وهذا أمر لم يحدث فى الجوانب التقليدية من شعر شاعر الإحياء الذى قطع استغراق مخيلته التقليدية فى الموروث صلتها بالعالم الحى من حولها.

الهوامش

- (١) الشريقات ٢٢١/١.
- (٢) المصدر نفسه ١٠٢/١، ١١٣، ١١٩، ١٥١، ١٥٥، ١٦٣، ١٨٠، ١٨٤، ٢٤٨، ٢٥٣، ٢٦٦.
- (٣) ديوان البارودي ٣٤٩/٢.
- (٤) عبد المحسن بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص: ١٧٤ وما بعدها.
- (٥) عن المرجع السابق، ص: ١٨١.
- (٦) طه حسين: حافظ وشوقي، القاهرة ١٩٣٣، ص ١٩٩ وما بعدها.
- (٧) الشريقات ٤٦/٢.
- (٨) المصدر نفسه ٢٤١/٢.
- (٩) المصدر نفسه ٢٧٧/١.
- (١٠) المصدر نفسه ١٨/٣.
- (١١) المصدر نفسه ٣٣/١.
- (١٢) المصدر نفسه ٢٤٣/١.
- (١٣) المصدر نفسه ٢١٠/١.
- (١٤) علي الجندى: فن التشبيه، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٢، ٢٤٤/١.
- (١٥) ديوان حافظ ٣٠٠/١.
- (١٦) المصدر نفسه ٣٠٤/١.
- (١٧) ديوان البارودي ٧٠/١.
- (١٨) المصدر نفسه ١٢٦/١.
- (١٩) المصدر نفسه ١٦٨/٢.
- (٢٠) المصدر نفسه ٢١٧/٢.
- (٢١) الشريقات ٤/١.
- (٢٢) المصدر نفسه ٢٩٢/١.
- (٢٣) المصدر نفسه ١١٣/٣.
- (٢٤) المصدر نفسه ٥٣/٤.
- (٢٥) ديوان البارودي ٣١/٢.
- (٢٦) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ٩٢.
- (٢٧) ديوان البارودي ٢٩٣/١.
- (٢٨) المصدر نفسه ٣٠٠/٢.

- (٢٩) ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥، ١/١-٢١.
- (٣٠) ديوان حافظ ٧١/١، ٢٤٩، ٢٥٩، ٢٦٣، ٢٧١ و ٧/٢، ١١.
- (٣١) الشوقيات (مطبعة ١٨٩٨) ص: ٩.
- (٣٢) الشوقيات ١٢٥/٤ - ١٢٦.
- (٣٣) ديوان البارودي ٩٥/١ - ٩٦.
- (٣٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الدواوين الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣، ص: ٢٤٢ - ٢٤٣.
- (٣٥) ديوان البارودي ٩/١ - ١٠.
- (٣٦) الشوقيات ٣٤/٤ - ٣٥.
- (٣٧) ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق عبد الستار فراج، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٩، ص: ٧٣ - ٧٤ وانظر الأغاني، تحقيق إبراهيم الإيباري، دار الشعب، القاهرة ١٩٦٩، ٤٦/٢.
- (٣٨) ديوان البارودي ١/١١١.
- (٣٩) المصدر نفسه ١/١٠٢.
- (٤٠) المصدر نفسه ١/١٦٩.
- (٤١) المصدر نفسه ٢/٣٥٠.

الوصف والمحاكاة

١- التصوير والمحاكاة

للصورة الشعرية فى الشعر الكلاسيكى وظيفة لا تفارق دوائر الوصف والمحاكاة، وربما كان الأدق أن نقول المحاكاة فحسب، ذلك لأن الدلالة الكلاسيكية للمحاكاة تنطوى على معنيين: أولهما محاكاة الطبيعة بما فيها الإنسان وتصويرها تصويراً صادقا. وثانيهما محاكاة المبدعين القدماء بوصفهم طبيعة ثانية مضافة إلى الطبيعة الأولى. وأصل الحركة فى الدائرة الأولى من المعنى هو نفسه الموجود فى الدائرة الثانية، فالمحاكاة تعنى التقليد فى الحالين، والنسج على منوال سابق، سواء كانت المحاكاة تقليدا للطبيعة أو نسجا على منوالها، أو كانت تقليداً لأعمال السابقين التى كانت - بدورها - تقليداً للطبيعة ونسجاً على منوالها. ولذلك كانت محاكاة القدماء نوعاً من تقليد التقليد، أو محاكاة ثانية بالدلالة التى استخدمها بعض البلاغيين العرب، ومنهم حازم القرطاجنى فى كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

لكن علينا ملاحظة أن اقتران المحاكاة بالتقليد فى نوعيها لم يكن يعنى الاكتفاء بالنقل عن الطبيعة أو عن السابقين فحسب، بل كان يجمع إلى معنى النقل اتباع الطرائق نفسها فى العمل والالتزام بالقواعد ذاتها فى الصياغة والبناء، وذلك بالقدر الذى كان يسمح لاحق أن يبرز تميزه على السابق، فى الإطار نفسه من إمكانات المحاكاة، أو أفقها الذى كان يسمح بإبراز المهارة، كما كان يسمح للمتأخر أن ينافس المتقدم فى المضمار نفسه من الصنعة. وذلك هو المعنى الذى قصد إليه أعلام المدرسة الإحيائية، حين كانوا يؤكدون صلتهم بالسابقين ومنافستهم معهم فى الوقت نفسه، تماماً كما قال محمود سامى البارودى^(١):

فسيما ربما أخلى من السبق أول

ويذ الجياد السابقات أخير

هذا الشعور بضرورة متابعة القدماء فى المضمار ذاته والتفوق عليهم فى الوقت نفسه هو الشعور الذى امتلأت به المخيلة التقليدية عند البارودى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم وغيرهم من شعراء الإحياء. وهو الشعور الذى انطوت عليه دلالات المحاكاة، سواء فى المعنى الذى وصلها بالطبيعة وقرنها بمنافسة الطبيعة فى الأفق نفسه من إتقان الصنع، أو المعنى الذى وصل السابق باللاحق فى دائرة الاتباع التى لم تخل من معنى المنافسة. ولذلك كانت صور الوصف الناتجة عن المخيلة التقليدية محاكاة للطبيعة على سبيل تقديمها للحس بنعتها، أو تصويرها لمخيلتنا كأننا نراها، وذلك بالبراعة نفسها التى هى لازمة من لوازم إتقان الصنع فى عمل الطبيعة، كما كانت صور الوصف فى الوقت نفسه محاكاة للشعر القديم فى المجال نفسه الذى تتسع به حدقتنا الشاعر ليلتقط تفاصيل المشهد ويصوغه.

وقد كان الشاعر الإحيائى فى أدائه صور الوصف والمحاكاة التقليدية يتحرك فى أفق من المبادئ البلاغية الموروثة التى صاغها أمثال قدامة بن جعفر صاحب كتاب «نقد الشعر» وأبو هلال العسكري صاحب كتاب «الصناعتين» وابن رشيق صاحب كتاب «العمدة». ولقد ذهب الأول إلى أن أحسن الشعراء وصفاً هو من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى يتركب منها الموصوف، وأظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته. وذهب الثانى إلى أن أجود الوصف ما استوعب أكثر معانى الموصوف «حتى كأنه يصور الموصوف لك، فتراه نصب عينك». وذهب الثالث إلى أن أحسن الوصف «ما نعت به الشئ حتى يكاد يمثله عيانا للسامع» كما ذهب إلى أن «أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا». ولا تبعد دلالة العبارة الأخيرة عن دلالة «حكاية» الموضوع وتمثيله للحس بنعته «عند قدامة، ولا عن دلالة جودة الوصف الذى يصور الموصوف «فتراه نصب عينك»، فكلها دلالات متكررة الرجوع فى إشارتها إلى بلاغة المحاكاة التراثية التى هى وصف يضعنا فى حضرة الأصل، أو الوصف الذى هو محاكاة تمثيلية أمينة للأصل^(٢).

ويعنى ذلك أنه لا فارق جذريا بين مسمى الوصف ومسمى المحاكاة فى أفق

المبادئ البلاغية الموروثة التي انطوت عليها مجالات الشعر الإحيائي، وذلك من حيث الانتساب إلى مبدأ الصناعة الشعرية الأساسى الذى يتضمن مفارقة الاتباع الذى هو منافسة، والمنافسة التى هى اتباع. وقد نتجت عن هذه المفارقة خصائص الصور الشعرية التى صاغتها المخيلة التقليدية للشاعر، ومايزته عن غيره فى دائرة التقديم الحسى للموضوعات. وهى الدائرة التى وصلت معنى المحاكاة بمعنى التصوير، خصوصا فى علاقة المحاكاة بمشاهد الطبيعة، ومن ثم قدرة الشعر على تقديم موضوعات هذه الطبيعة إلى الحس بنعتها.

والتصوير هو الوجه الآخر من المحاكاة فى هذه الدائرة، ولا تفارق دلالتيه افتراضين: أولهما أن أسلوب الشعر فى الصياغة اللغوية يقوم على تقديم الموضوعات بطريقة حسية، أو محاكاة الموضوعات بما يبرزها فى مدركات حس المتلقى. وثانيهما أن هذه الخاصية التصويرية فى الشعر تجعله قرينا للرسم، ومشابها له فى بعد أساسى من أبعاد التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقى، وإن اختلف عنه فى المادة التى يصوغ بها ويصور بواسطتها. ولذلك تحدث الجاحظ قديما عن الشعر الذى وصفه بأنه «جنس من التصوير»^(٣). وذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أن من صفات الشعر أنه يفتح «إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين». وقارن عبد القاهر بين «التصورات الشعرية» و«التساوير» التى يصنعها الخدّاق من الرسامين أو المصورين.

وقد أضاف شعراء الإحياء إلى المشابهة القديمة بين الشاعر والرسام مشابهة حديثة بين الشاعر والمصور الفوتوغرافى، ومن ثم بين عين الشاعر وعين الكاميرا، وهى مشابهة مقترنة بمخترعات العصر الذى عاش فيه شعراء الإحياء، ودالة على محدثاته التى لم يكن يعرفها القدماء من الشعراء وأهل البلاغة. ولكنها - رغم ذلك، وخصوصا فى صفتها الغالبة - لا تخرج عن الإطار نفسه من المشابهة القديمة، ولا عن المعنى الأساسى للمحاكاة، إذ لم تكن عين الكاميرا مقترنة فى أذهان شعراء الإحياء ونقادهم إلا بدقة النقل، والمقدرة اللافتة على تصوير المشاهد كما هى فى الأصل. ولم يكن يخطر على أذهانهم وقتذاك أن فنية «اللقطة» فى التصوير بالكاميرا ليست فى نسخ الأصل، وإنما فى تقديمه من زاوية تبرزه فى ضوء جديد، وتمنحه معنى مغايرا للمعهود. ولذلك اقترنت «اللقطة» بدلالة «اللوحة» فى دائرة المحاكاة الأminente نفسها،

ولم تجاوزها فى الشعر الإحيائى الذى لم يفارق نزوعه الكلاسيكى الغالب.
ولذلك لم يكن من المصادفة أن الدلالات التى يدور فيها مصطلح التصوير
ومشتقاته فى الشعر الإحيائى تعنى تقديم صورة بصرية للموضوع المحاكى، وتقرن عمل
الشاعر بعمل المصور الفوتوغرافى والرسام كما سبق أن أوضحت. ولا بأس من بعض
التكرار فى هذا المقام لتأكيد ما يترتب على ذلك فى الشعر الإحيائى بوجه عام،
خصوصا حين نجد البارودى يصف إحدى قصائده بأنها^(٦):

كزجاجة التصوير شَفَّتْ فَأَجَلَّتْ
من وَصَفِه ما كان غير قَرِيبٍ
أو يخاطب أحد ممدوحيه قائلا^(٧):

شَفَّتْ زجاجةُ فِكرى فارتسمت بها
عليك من منطقى فى لوح تصوير
أو يقول فى قصيدة ثالثة^(٧):

طَبَعَتْه فى لَوْحِ الفؤاد مَخِيلَتى
بزجاجة العينين فهو مُصَوِّرٌ
وغير بعيد عن العنصر المتكرر فى هذه الدائرة الدلالية ما يقوله إسماعيل صبرى
عن شعر أحمد شوقى^(٨):

مرحبا بالحياة فى الوصف تسرى
فيعداد الموصوف والأحياء
وما رثى به حافظ إبراهيم إسماعيل صبرى بقوله^(٩):

وشعرك كالماء فى صَفْوه
على صفحتيه تراءى الصوور
وأخيرا ما وصف به أحمد شوقى ترجمة واصف غالى الشعرية بقوله^(١٠):

فى كتاب حوى المحاسن فى الشُّـ
شعُر وأوعى جوائز الأمثال
من صفات كأنها العين صدقا
فى أداء الوجوه والأشكال

وتلتقى كل هذه الأبيات لتحدد عمل المخيلة التقليدية للشاعر الإحيائي، سواء في علاقتها بموضوعات الطبيعة ومدركاتها، أو الكيفية التي كان الشاعر يرى بها شعره، من حيث هو - أى الشعر - محاكاة بالكلمات التي تهدف إلى تقديم صور تعكس الأشياء كما تفعل العين الإنسانية أو صفحة الماء أو آلة التصوير. وذلك هو السبب في أن المتمعن في الشعر الإحيائي يسهل عليه ملاحظة أن كلمة «التصوير» أو «الصورة» لا ترد عادة في هذا الشعر إلا وهي مقترنة بفعل «يرى» أو فعل «يبصر» أو مشتقات كل منهما، الأمر الذي يجعلها مترادف ومعنى اللوحة (Picture) التي يرسمها الرسام، أو الصورة التي تلتقطها آلة التصوير التي كانت اختراعاً مثيراً في ذلك الوقت. ودليل ذلك ما حرص الشاعر الإحيائي على توصيله إلى قرائه، خصوصاً في مجال الاستطراف الذي كان يدفعه إلى ذكر آلة التصوير، غير مفارق الوعي بالتقاليد التي كانت تدفعه إلى أن يقارن عمله بعمل الرسام في دائرة محاكاة الإحساسات البصرية. ومثال ذلك ما يقوله محمود سامي البارودي^(١١):

إذا تَلَقُّتُ لم أبصر سـوى صور
في الذهن يرسمها نقاش آمالي
أو ما قاله حافظ إبراهيم عن شكسبير^(١٢):
ولوع بتصوير الطباع فلم يجز
بعاطفة إلا حسبناه يرسم
أراني في ماكبيث للحقد صورة
تكاد بها أحشاؤه تتضرم

وقد ترتب على هذا الفهم للتصوير حرص الشاعر الإحيائي - أثناء معالجته شعره الوصفي - على أن يرى قارئه شيئاً منظوراً في كل أوصافه التي تتحدث عن المرأة أو الطبيعة أو الخمر، كما لو كان هذا الشاعر يفترض أن التقديم البصري للموضوع هو الذي يعجب القارئ ويشير دهشته. ولذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن يضع شوقي (أو يضع من تولّى إعداد الجزء الثاني من «الشوقيات») لإحدى قصائده عنواناً، هو «اليسفور كأنك تراه» جنباً إلى جنب عناوين موازية من قبيل «منظر الشروق والغروب في عالم الماء من أعلى السفينة» و«منظر طلوع البدر من السفينة» و«بلدة المؤقر

لناظرها فى بهجة مناظرها». وكلها عناوين تشبه غيرها فى الإلحاح على «المنظور» فى تقديم «منظر» الطبيعة بعينى الشاعر «الناظر» إلى بهجة «مناظرها». وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على مبدأ جمالى (كلاسيكى) صاغه البارودى شعرا بقوله فى أحد أبياته^(١٣):

لا غسرو أن همت من وجد بصورتها

فالحسن مشغلة للعقل والبصر

ولعل فى الجمع بين العقل والبصر ما يؤكد الصفات الكلاسيكية للشعر الإيحائى، خصوصا فى تأكيد حضور العقل الذى يحكم حركة الخيال الإيحائى ويوجهها، مقرونا بتأكيد حضور البصر الذى وضعه التراث العقلانى العربى فى موازاة العقل، من حيث غلبته على بقية الحواس ورياسته لها. وكانت نتيجة ذلك تقليص الخيال فى دائرة المنظور وحده، كما لو كنا لا نستطيع أن نتخيل صورة ليست بصرية. وكان تراثنا العقلانى فى ذلك متابعا للتقاليد الكلاسيكية التى أسس لها أرسطو مهادها فى كتابه عن النفس، خصوصا حين أكد أن البصر هو الحاسة الرئيسية للإنسان، وأنه لهذا السبب اشتق اسم التخيل (Phantasia) فى اليونانية من النور (phaos) إذ بدون النور لا يمكن أن نرى^(١٤)، وذلك تأكيد ترددت أصداؤه فى الفلسفة الإسلامية، ولا أدل عليه مما يقوله أحد «إخوان الصفا» من «أن السمع والبصر من أفضل الحواس وأشرفها التى وهب البارى جل ثناؤه للحيوان، ولكنى أرى البصر أفضل لأنه كالنهار والسمع كالليل»^(١٥).

وعندما يغدو البصر قرين العقل فى مشغلة الحسن، ويغدو «النظر» نفسه مرادف «التعقل» فى التقاليد الكلاسيكية، فمن الطبيعى أن يتبادل كل من العقل والبصر الصفات، وأن يصبح البصر تعقلا للأشياء فى جميع تفاصيلها، وإدراكا لها فى كل هيئاتها، الأمر الذى يجعل من فعل المحاكاة فعل تقليد لما يدركه البصر بالدرجة الأولى. ويلزم عن ذلك أن يغدو استقصاء المشهد ونقل كل جزئياته وعناصره أسلوبا متبعا، لا يمكن أن يتخلى عنه الشاعر، أو يقصر فيه، خصوصا فى أبواب الوصف، وذلك لكى يحقق لقارته إمكانية الرؤية البصرية المطلوبة.

وهناك قصة بالغة الدلالة فى الحرص على هذا الأسلوب، رواها أحمد عبد الوهاب أبو العز الذى عمل سكرتيرا لأمير الشعراء أحمد شوقى فى الفترة الأخيرة من حياته.

وذكرها فى كتابه «اثنى عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء» الذى صدر عن المكتبة التجارية بعد شهر تقريبا من وفاة أحمد شوقى. ويسترجع أحمد أبو العز فى هذه القصة^(١٦) ما حدث فى الساعة الخامسة من مساء الثامن عشر من يولية سنة ١٩٣١، حين كان يسير مع أمير الشعراء فى الشارع الجديد (فى ذلك الوقت) الموصل من المنتزه إلى شارع أبى قير فى ضواحي مدينة الإسكندرية. وكان ذلك الشارع هو ما اعتاد شوقى الرياضة فيه يوميا سيرا على الأقدام. وعندما خرج الاثنان من السيارة للتريض، وقف شوقى ينظر إلى النخيل، ثم قال لسكرتيه اكتب، فأخرج السكرتير قلما وورقة، وأملى عليه شوقى أبياته التى تقول:

أرى شجرا فى السماء احتجب
وشقّ العنان بمرأى عجب
ما أذن قامت هنا أو هناك
ظواهرها درج من شذّب
وليس يؤذّن فيها الرجال
ولكن تصيح عليها الغُرُب
وباسقة من بنات الرمال
نمت وربت فى ظلال الكُثب
كسارية الفلك، أو كالمسلّة
أو كالفلانار، وراء العجب
تطول وتقصر خلف الكثيب
إذا الريح جاء به أو ذهب
تخال إذا اتقدت فى الضحى
وجرّ الأصيل عليها اللهب
وطاف عليها شعاع النهار
من الصحو أو من حواشى السحب
وصيفة فرعون فى ساحلة
من القصص واقفة ترتقب

قد اعتصبت بفصوص العقيق
مفصلة بشذور الذهب
وناطت قلائد مرجانها

على الصدر واتشاحت بالقصب
وشدّت على ساقها مئسزرا
تَعَفُّد من رأسها للذنب

وعند البيت الأخير، كان شوقي وسكرتيه قطعاً قرابة كيلو متر سيرا على الأقدام، وكان يتخلل المسير قليلاً من الوقوف والنظر إلى النخيل، ثم ركب الشاعر وسكرتيه السيارة، وبعد مسافة قصيرة قال له: اكتب، فأخرج السكرتير قلمه للمرة الثانية، فأملأه شوقي:

أهذا هو النخل ملك الرياض
أمير الحقول، عسروس العزب
طعام الفقير، وحلوى الغنى
وزاد المسافر والمغترب
فيها نخلة الرمل لم تبخلنى
ولا قصرت نخلات الترب
وأعجب كيف طوى ذكركُنْ
ولم يحتفل شعراء العرب
أليس حراماً خلواً القصائد
من وصفكن وعطل الكتب
وأنتن في الهاجرات الظلالُ
كأن أعاليكُنْ العيب
وأنتن في البيد شاة المعيل
جناها بجانب أخرى حلب

وعند هذا البيت، وصلت السيارة منتصف شارع فكتوريا الذي تغير اسمه إلى شارع إسماعيل صدقي، ثم تغير اسمه بعد ذلك، فقال أحمد شوقي لسكرتيه: كفى،

فردَ الرجل قلمه وورقه إلى جيبه، ولكن لم تمض بضعة ثوان حتى قال له شوقي: انظر إلى جمال هذه النخلة فى حديقة المنزل، وأشار إلى منزل على اليمين، ثم قال لسكرتيه: اكتب:

وأنتن فى عـرصات القـصـور

حسان الدمى الزائـنات الرحـب

ثم قال: كفى. وعندما وصلا إلى المنزل فى النهاية، وفتح باب السيارة، قال شوقي لسكرتيه: ألسـت دميـاطيا؟ قال السكرتير: نعم. قال شوقي: كأنك وكـدت فى وسط النخيل، فمدينة دميـاط محاطة بكثير من النخيل، فماذا رأيت؟ وهل تركنا من صفات النخيل شيئاً؟ وخرج من السيارة إلى «فراندة» المنزل، وجلسا، وأخذ السكرتير يتذكر بضعة دقائق، ثم قال لشاعره: لم نترك إلا تعدد ألوان النخل، فابتسم شوقي وقال: أنت اليوم حاضر الذهن، ثم قال: اكتب. وقبل أن يخرج السكرتير الورق والقلم، قال شوقي: جـناكن كالكرم شتى المسـذاق وكالشهد فى كل لون تحب

والقصة كلها واضحة الدلالة على حرص الشاعر على استقصاء تفاصيل المشهد الذى كان يعاينه ويتمعن فيه حتى يحكيه للحس بنعته وكل تفاصيله. والشبه واضح بين الشاعر والرسام فى هذه العملية، فأحمد شوقي ظل يداوم النظر إلى موضوعه، محدقاً فيه كى يلتقط كل ما يساعد على نقل موضوعه الشعري فى قصيدته التى أصبحت أشبه باللوحة فى علاقتها بالموضوع المباشر (الموديل) الذى يصوره الرسام، أو أصبحت شبيهة «اللقطة» الفوتوغرافية فى أمانة النقل. وهدف الاستقصاء واضح فى متابعة تجليات الموضوع، أو تعدد أشكال حضوره. وهو هدف يكتمل بالاختبار الذى دفع به شوقي سكرتيه إلى مساءلة القصيدة التى صاغها (والمنشورة فى الجزء الرابع من ديوانه بعنوان «النخيل ما بين المنتزه وأبى قير») ليتأكد من استقصاء جميع التفاصيل، فيكتشف بهذا الاختبار خاصية تعدد ألوان الثمر التى أغفلها، فينظمها بيتاً على الفور كى تكتمل التفاصيل.

ومن اللافت للانتباه أن يتضافر هذا الحرص على منافسة الطبيعة فى التصوير المحاكى لها مع منافسة القدماء، ليس فى تقنية النظم فحسب وإنما فى استكمال ما فاتهم من وصف النخل الذى يأخذ عليهم شوقي التقصير فيه، مضيفاً إلى ما تركوه ما

يؤكد حضوره الخاص فى تقاليد المنافسة التى لا تخرج عن معنى الاتّباع. ويبدو الأمر - من هذا المنظور - كما لو كان شوقى لا يكتفى باستقصاء عناصر المشهد التى يحاكى بها جمال الطبيعة، وإنما يكمل الاستقصاء بما يتفوّق به على القدماء فى باب الوصف الذى أغفلوا فيه إعطاء النخلة حقها. ولذلك يعجب شوقى فى أبياته من إغفال شعراء العرب وصف النخلة مع أنها الظل فى الهجير، والبحر فى جناها المشر، كما أنها مصدر الغذاء لمن كثرت عياله، وجناها عذب الطعم فى مذاقه الذى يزيل الإحساس بالعطش.

ويلفت الانتباه فى حرص شوقى على الاستقصاء أن الحاسة الإدراكية الأساسية هى حاسة العين التى تتولى التحديق فى الموضوع الطبيعى المُحاكى. أقصد إلى التحديق الذى يهيمن به المنظور الذى لا يدع سبيلا لبروز بقية مدركات الحواس، فلا أثر ملموسا للصور الشميّة أو الذوقية أو اللمسية أو السمعية فى تدقيق تفاصيل النخيل، والتركيز كله على حركة العين التى تلتقط ما يقع فى مجالها الإدراكى وتبرزه، حتى فى الصورة السمعية التى ينطوى عليها البيت الثالث، والتى سرعان ما تنداح فى وفرة المدركات البصرية التى تنطوى عليها الصور اللاحقة، فلا يتبقى من المشهد سوى ما تراه العين المتعقلة التى يحكم العقل حرصها على التفاصيل.

ولا ينسى شوقى فى هذا التحديق أن يؤكد ميراثه المصرى الذى يصله بحضارة الفراعنة، ويتيح له أن يضيف إلى صورهم المستطرفة ما هو أجدّ فى استطرافه، فيأتى بهذا التشبيه الذى تتجلى فيه النخلة وصيفة لفرعون، معتصبة بفصوص العقيق، مفصلة بشذور الذهب، تغطى صدرها قلائد المرجان التى تضيف إلى جمال الوشاح المقصّب. ولكن رغم جدة الصورة، من منظور الاستطراف والاستقصاء، فهى لا تخلو من متابعة طريقة الشاعر العباسى ابن المعتز فى التشبيه، وحرصه على تأكيد نفاسة عناصر المشبّه به. ولكن شوقى يؤكد مهارته بترشيح التشبيه وتفصيله الذى لا يدع شيئا من زينة الوصيفة النخلة، أو النخلة الوصيفة، إلا ذكرها لإظهار البراعة التى تقترن فى النهاية بما يقع فى دائرة إدراك العين دون غيرها من الحواس.

ولا تقتصر هيمنة حاسة العين على القصيدة السابقة، وإنما تجاوزها إلى غيرها من القصائد عند شوقى وعند غيره من شعراء الإحياء. ودليل ذلك ما لاحظته محمد حسين

هيكَل في تقديمه ديوان البارودي، خصوصا حين أكد أن «تصوير المنظور صفة بارزة في شعر البارودي كله» وأن البارودي يحرص في وصفه على «تصوير المشهد الذي تراه أعيننا كما يراه هو». وقد أكد محمد حسين هيكَل أن هذه الخاصية تبرز على نحو خاص عندما لا يقوم البارودي بتقليد القدماء، ولكنه استدرك على نفسه بقوله إن هذا التصوير للمنظور كان يغلب على البارودي حتى وهو يقلد القدماء، كما في بائيته التي قالها في صباه معارضا قصيدة الشريف الرضى^(١٧):

لغير العلا منى القلى والتجنُّب

وهى البائية التي نقرأ فيها^(١٨):

وفتـيان لهو قد دعوت وللكرى

خبـاء بأهداب الجفون مطنَّب

إلى مـريع يجرى النسيم خـلاله

بنشر الخزامى، والندى يتـصـبب

فلم يمض أن جاءوا ملبَّين دعـوتى

سـراعـا كـما وافى على الماء رـبـرب

وغلبة الصورة البصرية على الأبيات واضحة، حتى مع وجود ما يتصل بحاستى الشم واللمس فى نشر رائحة الخزامى وتصبَّب الندى، لكن أهداب الجفون هى التى تحتل موضع الصدارة لتفتح الأبيات فى سياقها على العين التى لا تكفَّ عن التحديق فى المشاهد التى تسرح النواظر فيها، كما يقول البارودي نفسه فى غير هذه القصيدة. وإذا كانت «أهداب الجفون» دالا ينصرف مدلوله الأول إلى الفتنة بالمنظور، فى الإلحاح على محاكاة الوصف التى تـقلب السمع بصرا، فإن «معاقـد الأـجفان» دال مواز، يبرزه استهلال القصيدة التى كتبها البارودي سنة ١٨٦٥، حين كان يحارب مع جند السلطان العثمانى متمردى جزيرة «كرت» (أقريطش) اليونانية:

أخـذَ الكرى بمـعـاقـد الأـجـفـانِ

وهَفَا السُّرى بأعِنَّةِ الفـرسـانِ

والليل منشـورُ الذوائب ضـاربُ

فوق المتـالـع والرُّبـا بجـرـانِ

لا تستبين العين فى ظلماته
 إلا اشتعال أسنة المــــرآن
 نسرى به ما بين لجة فتنية
 تسمو غواربها على الطوفان
 فى كل مريأة، وكل ثنية
 تهذأ سامرة، وعزف قيان
 تسنن عادية، ويصهل أجرد
 وتصيح أحراس، ويهتف عانى
 قوم أبى الشيطان إلا نزعهم
 فتسللوا من طاعة السلطان
 ملئوا الفضاء، فما بين لناظر
 غير التماع البيض والخضان
 فالبدر أكر، والسما مريضة
 والبحر أشكل، والرماح دوانى
 والخيل واقفة على أرسانها
 لطراد يوم كريمة ورهـان

والاستهلال كله تغلب عليه النزعة البصرية التى تلح على مفردات المشهد، ابتداء
 من معاهد الأجفان التى أخذها النوم فحال بين العين والرؤية، ما خلا أعين الفرسان
 التى لا تغمض لها يقظة الواجب جفنا، مروراً بالليل الذى أطبق على الوهاد والربا
 كالبعير الذى يبرك على ما تحته فيخفيه، لا تستبين العين فى حلقة ظلماته إلا اشتعال
 أسنة الرماح التى تنعكس على أضواء نيران الحراسة، ولا تسرى فيه سوى أصوات فتنة
 المتمردين الذين تنقل الريح أناشيدهم الحماسية كما تنقل صهيل الخيول وصياح الحراس
 وهتاف الأسرى، وقد زحم هؤلاء المتمردون الفضاء المظلم الذى لا يرى الناظر فيه إلا
 التماع السيوف ونصال الرماح، والبدر الذى مال لونه إلى السواد، والسما التى
 اختفت نجومها بسبب غبار المعارك فشحب نورها كالوجه المريض. وأصف إلى ذلك
 الصور البصرية للبحر الذى خالطت مياهه دماء القتلى والجرحى، والرماح المشتبكة،

والخيول المتأهبة مع فرسانها لخوض المعركة المقبلة مع النهار الآتى باحتمالات الحياة أو الموت.

وليس فى المشهد كله سوى الإلحاح على اللغة البصرية التى تقدم للعين ما تراه، فلا تحكى من مفردات المشهد للحواس إلا ما يخاطب حاسة البصر بالدرجة الأولى. والنتيجة هى تقلص أثر العنصر السمعى فى المشهد إلى حد لافت، وانقلاب السمع إلى بصر، تماماً كما ينقلب صهيل الخيل وصياح الحراكس وهتاف العانى إلى مدركات بصرية، تبين لوازمها للنظر الذى تسرى عينه بين المناظر، فلا يشدها إلا ما يجانسها. وأحسب أن ذلك هو السر فى غلبة دوال «العين» ولوازمها فى المجالات الدلالية للوصف فى القصيدة، جنباً إلى جنب المفردات البصرية الغالبة، وهى المفردات التى يتأكد حضورها بتراكيب دالة من مثل «لا تستبين العين» و«فما يبين لناظر» و«ارقت عيناي بين...» .. إلى آخر التراكيب الملازمة لأفعال الرؤية.

وكان من نتيجة ذلك أن أصبحت الصور السمعية أو الشمية أو اللمسية أو الذوقية - وكل ما خالف الصور البصرية - قليلة على نحو واضح فى مجالات الوصف ومحاكاة الطبيعة فى شعر الإحياء. وحتى عندما توجد هذه الصور فإنها توضع فى مرتبة ثانوية إلى جانب الصور البصرية، وذلك بوصفها مجرد عامل مساعد يكمل الاستقصاء والحصر الوصفيين، فالأصل فى الوصف هو ما قلب السمع بصراً، أو ما حكى الموضوع للحس بنعته البصرى، تماماً كما فعل شوقى فى هذا الجزء من قصيدته التى قالها «يصف مشاهد الطبيعة فى طريقه إلى الأستانة قادماً من أوروبا»^(٢٠):

ولقد تـمـر على الغدير تخالـه
والنبت مـرأة زهت بإطـار
حلـو التـسلسل مـوجـه وخـريـره
كأنامل مـرت على أوتـار
مـدّت سـواعـد مائه وتألقت
فـيها الجـواهر من حصـى وجـمار
ينساب فى مـخـضلة مـبـتلة
منسـرجة من سـنـدس ونـضـار

والصور تبدأ باللغة البصرية للعين التي ترى فى الغدير المحاط بالنبات مرآة زهت بإطارها الأخضر، وتتبدل الصور لتتخذ صفة سمعية ذوقية، قرينة بحلاوة التسلسل التي تمزج ما بين إحساس ذوقى وإحساس سمعى، فى حلاوة تسلسل الموج والخرير، وذلك لتخايل بإحساس لمسى مصدره الأنامل التي مرّت على أوتار، ولكن تشبيه الأنامل لا يترك للإحساسات الذوقية والسمعية واللمسية فرصة النماء، ويحول بينها والامتداد بسبب ترشيح المشبه به (الأنامل) الذي يد سواعد مائه التي تتألق فيها الجواهر من حصى وجمار يجذب العين إلى حضوره. وينسى الإدراك ما مر لمحا من إحساسات ذوقية وسمعية ولمسية لم تكن مقصودة إلا بوصفها عنصرا إكماليا ثانويا وليس عنصرا أساسيا ممتدا. ولذلك تتأكد الإحساسات البصرية مرة أخرى، ويعود الشاعر إلى المشبه، وهو الغدير، ليسلط عليه العين التي تراه منسابا فى أرض ندية مبتلة، منسوجة من سندس ونضار (ذهب) يشدان العين إليهما، ويشغلان الإدراك عن كل ما يخرج عن أفقهما البصرى المهيمن على صناعة الصور كلها.

وإذا شئنا أن نضيف إلى ذلك نموذجاً آخر، يمكن التوقف عند قصيدة شوقى الشهيرة عن معبد «أنس الوجود» الذي وصف آثاره على النحو التالى^(٢١):

قف بتلك القـصـور فى اليم غـرقى
 ممسكا بعضا من الذعر بعضا
 مشرفات على الزوال، وكانـت
 مشرفات على الكواكب نهـضا
 شاب من حولها الزمان وشابت
 وشباب الفنون ما زال غـضا
 رب نقش كأنما نفـض الصا
 نع منه اليدين بالأمس نفـضا
 ودهان كـلامع الزيت، مرّت
 أعصرُ بالسراج والزيت وُضا
 وخطوط كأنها هـدب ريم
 حسّنت صنعة، وطولا، وعرضا

وضحايًا تكاد تمشى وترعى
لو أصابت من قدرة الله نبضا
ومحارب كالبروج، بنتها
عزيمات من عزمة الجن أمضى

وأول ما يلفت النظر فى هذه الصور التى تكشف عن موهبة شوقى الأصيلة فى التصوير هو التركيز على استخدام التشبيه مقترنا بكل ما يخاطب حاسة العين. وكلا الأمرين موصول بالآخر وصل المفردات البصرية بما يؤكد تشخيص الجماد وبث الحياة والمشاعر فى حضوره الذى يغدو حضورا إنسانيا، فلا تستغرب عين المتلقى المشاعر المنسربة فى الترابطات التشبيهية التى تصل بين ذعر الغرق وخفر السباحات، أو بين مفارقة المجد القديم الذى كان والذى أصبح كائنا، فى موازاة مفارقة الزمان الذى شاب وشباب الفنون الذى لا يشيب.

ويلفت الانتباه فى المشهد - ثانيا - أن المشاعر الإنسانية المنسربة فيه لا تتجلى إلا بمشابهات بصرية، تعمل ترابطاتها على إثارة تداعيات شعورية، تدعم الحالة الوجدانية التى يؤدها المشهد ويجسدها فى الوقت نفسه. وهى مشابهات لا تخلو من عنصر المفاجأة الناتج عن الجمع بين ما لا يجتمع عادة فى الوعى، والوصل بين المتباعدات التى تتقارب على نحو مباغت فى اتجاه شعورى بعينه، أقصد إلى دهشة العقول من صنعة الفن الذى كان إتقانه فرضا دينيا، فبقى يغالب الزمن، مذكرا بالمجد الذى انقضى، باعشا حلم استعادته فى الحاضر الذى يستعيد ماضيه. والأداة فى ذلك هى التشبيهات البصرية التى تقتنص عناصر المشاهد، ابتداء من آثار القصور الغارقة، مروراً بالنقوش والرسوم التى لا تزال على نضارتها، كما لو كانت الحياة لا تزال متوثبة فى شخوصها، وانتهاء بالمحارب التى تشبه البروج التى تبنيها الجن. ولكن لا تتقرب اليد هذه القصور بلمس، على نحو ما نقرأ فى سينية البحترى الشهيرة مثلا، ولا تجاوز الإحساسات التى ينبئ بها التصور سوى ما تراه العين المفتونة بالتفاصيل البصرية للمشهد.

ولا ينفصل عن الملاحظة السابقة ما يلزمها من أن التصوير عند الشاعر الإحيائي - خصوصا فى أحوال حرصه على تقليد القدماء - كان يتجه إلى الأشكال الخارجية

للموصوفات فى ملامحها الظاهرة، حريصا على التناسب المنطقى بين الهيئات والأشكال، وذلك من غير انتباه إلى أهمية النفاذ إلى باطن المدركات أو إدراك الوحدة الروحية العميقة التى يمكن أن تنتظمها فى نسيج متداخل من العلاقات. وعندئذ نتباعد عن الحياة الشعورية المتدفقة فى التصوير المماثل لوصف «أنس الوجود»، وندخل إلى محاكيات تخلق من هذه الحياة التى تنقلص تحت وطأة الاكتفاء بالأشكال الخارجية والحرص على إيقاع التناسب المنطقى بينها. وربما كان بعض السبب فى ذلك هو الحرص على تعقل التصوير البصرى ومنطقية مشكلاته التشبيهية، فالرؤية البصرية ليس لها مجال - مع هذا الحرص - سوى الأشكال والألوان والهيئات الخارجية للأشياء المادية، خصوصاً فى تناسبها الشكلى، بعيداً عن دلالاتها الأعمق أو علاقاتها الأوسع. أما إدراك المغزى الروحى أو العمق النفسى للأشياء فيحتاج إلى نوع آخر من الرؤية، أقرب إلى الرؤية الحدسية التى تقرن البصر بالبصيرة، ولا تبحث عن المشكلة المنطقية، وإنما عن المشكلة الوجدانية.

وقد لزم عن ذلك أن ظل الشاعر الإحيائى بوجه عام حريصاً على أن يعرض على أنظارنا فى شعره صوراً كأنها الصور الشمسية أو اللوحات التى تنطق أصلها على ما هو عليه، أو تسترجعه للذاكرة على هيئته، وذلك على نحو ما فعل البارودى حين قال^(٢٢):

ليت شعري متى أرى روضة المند
يل ذات النخيل والأعناب
حيث تجرى السفن مستبقات
فوق نهر كاللجين المذاب
قد أحاطت بشاطئيه قصور
مشرقات يلحن مثل القباب
ملعب تسرح النواظر منه
بين أفنان جنة وشعاب

وهو وصف يؤكد تعلق البصر بالأشكال الخارجية، ولكن على النحو الذى حال بين الشاعر الإحيائى - فى أحواله التقليدية - والتركيز على الصور غير البصرية من

ناحية، وعلى العلاقات الوجدانية أو الشعورية من ناحية مقابلة، ولذلك يكشف نمط التصوير التقليدي الغالب فى الشعر الإيحائى عن افتراض هذا الشاعر أن حرصه على دقة المحاكاة تأكيد لبراعته الحرفية من ناحية، وإثارة لإعجاب القارئ من ناحية أخرى. ولقد أعجب هذا النمط من التصوير الكثير من الإيحائيين أو من ينتمى بذوقه إلى عصرهم، ولعلمهم التفتوا إلى حسن الاتباع فى تشبيه ماء النهر اللامع تحت الشمس باللجين (الفضة) المذاب، وفى تشبيه القصور بالقباب، أو تشبيه الحدائق بالجنان. ولكن حرص البارودى على هذا النمط من حسن الاتباع، مقرونا بحرصه على إظهار براعته العقلانية، هو ما حرم قصائده من القيمة التعبيرية فى هذه المجالات. وذلك حكم يتأكد مغزاه حين نضع فى اعتبارنا أن الشعر بوجه خاص - والفن بوجه عام - لا يمكن أن يحاكي الطبيعة ويعكسها فى صور أشبه بالمرآيا أو عدسات التصوير.

إن الفن يقوم على الاختيار، وعين الفنان ليست عيناً سالبة تتلقى الأشياء والأشكال كما هى لتعكسها فى صور مرآوية، وإنما هى عين بانية تعيد تركيب العالم وتشكيل عناصره من جديد، من منظور رؤية وجودية عميقة الغور. ولذلك لا تحاكي صور الشاعر عناصر الطبيعة كما هى، بل لا تحاكيها أصلا، وإنما تقدمها معدلة بفعل اندماجها فى علاقات شعورية جديدة، هى علاقات لغوية لا نرى معها عناصر الطبيعة فى ذاتها، وإنما نراها من خلال مشاعر المبدع التى تضىء ألوانها الخاصة على كل ما تراه أو تلمسه أو تدركه فى ترابطات شعورية دالة.

٢- تشبيه الاستطراف

أكثر الأدوات البلاغية التى تستخدمها المخيلة التقليدية فى بناء صور الوصف والمحاكاة داخل شعر الإحياء هى أداة التشبيه بوجه عام والتشبيه المستطرف بوجه خاص. والتشبيه عموما أداة أثيرة فى الشعر الكلاسيكى، خصوصا من حيث تناسبها مع طبيعته ودلالاتها على نزوعه العقلانى فى الوقت نفسه، فالتشبيه يفيد الغيرة ولا يفيد العينية. أقصد إلى أن طرفى التشبيه لا تتداخل معالمهما، ولا يتحد أى منهما بغيره، بل يظل كلاهما متميزا عن نظيره، مهما تعددت صفاتهما المشتركة. والمظهر العملى لهذا التمايز هو أداة التشبيه التى تقف كالحاجز المنطقى الذى يفصل بين

الطرفين المقارنين في التشبيه، ويحفظ على كل منهما صفاته الذاتية المستقلة. وحتى لو حذفت الأداة على سبيل الاختصار والإيجاز، أو على سبيل الإيهام والمبالغة، فإن وجود أداة التشبيه يظل مضراً، والمبدأ الفاعل فيها أو بها يظل قائماً، فلا تتداخل الحدود العملية والمنطقية بين الطرفين.

ولذلك لاحظ مؤرخو الأدب أن التشبيه أكثر شيوعاً من الاستعارة في العصور الكلاسيكية التي يكون فيها الشعراء أكثر تعقلاً في الخيال، أو أكثر انصياعاً لأحكام العقل والمنطق، بينما تغدو الاستعارة أكثر شيوعاً في المراحل الرومانتيكية أو الرمزية أو التيارات والمذاهب الإبداعية التي يتحرر فيها الخيال ولا يستسلم لنواهي العقل المنطقي بل يدمرها ويخرج عليها^(٢٣).

ورغم عدم ميل إلى التعميم في هذه الأمور، وإدراكي أننا يمكن أن نقابل الكثير من الاستعارات في الشعر الكلاسيكي، والكثير من التشبيهات في الشعر الرومانتيكي، لكن دلالة الكثرة لافتة في الشعر الكلاسيكي الذي يغلب عليه التشبيه، وفي الشعر الرومانتيكي الذي تغلب عليه الاستعارة. وهي دلالة يمكن أن نقرنها بالطبيعة العقلانية الشكلية لاستخدام التشبيه في السياقات الكلاسيكية أو التقليدية، وذلك مقابل الخاصة الوجدانية لأفعال التقمص التي تدنى بالأطراف إلى أحوال من الاتحاد، وتتيح للوعي الشعري استبدال الكائنات في مباني الاستعارات، أو إطلاق سراح الدلالات المتفاعلة التي تخلق بها الاستعارات تراكيب دلالية جديدة على مستوى الوجود والحضور.

ويمكن - من هذا المنظور - المضي في تأمل التشبيه التقليدي، أو الكلاسيكي، في حرصه المنطقي على المشابهات السطحية أو الشكلية بين الظواهر، كما في بيت ابن المعتز الشهير:

انظر إليه كـزورق من فـضـة

قد أثقلته حمولة من عنبر

ويمكن بالقدر نفسه أن نمضي في تأمل تفاصيل التشبيه الوجداني الذي لا يعبأ بالمشابهة الظاهرية للأشكال، أو التطابق المنطقي بين عناصرها، وإنما يهتم بالتجاوب الشعوري بين المدركات، والمقاربة في الإحياءات بين العناصر التي يوقع بينها علاقة لم

تكن مدركه من قبل، تماما كما فعل الشاعر الذى قال^(٢٤):

وإنى لتعرونى لذكراك هـزّة

كما انتفض العصفور بلكه القطر

أما التشبيه المستطرف فينتسب إلى التشبيهات المنطقية فى استخداماته التقليدية. ولا يفارق المعنى الذى قصد إليه عبد القاهر الجرجاني، حين عرّف التشبيه المستطرف بأنه التشبيه الذى يلفت الانتباه بغرابته وندرة مكونات المشبه به أو نفاستها. وينبع استطرافه من لجاح الشاعر فى إيجاد علاقة مقارنة بين طرفين متباعين، يلتقيان فى وجه شبه مباغت أو مفاجئ، ما كان يرد على الخاطر عادة. وينبع الاستطراف كذلك من إبراز المشبه المعلوم فى صورة المشبه به المعلوم، أو جعل المشبه به نادر الحضور فى الوجود أو فى الذهن. ويعد التشبيه المستطرف أعلى درجة من كل تشبيه عادى لاحتياجه إلى البراعة والموهبة فى صنعه أو الوصول إليه. ولذلك ذهب البلاغيون القدماء إلى أن التشبيه إذا قام على عناصر متقاربة كل التقارب كان تشبيها عاديا مبتذلا، وأن التشبيه لا يستطرف إلا إذا جمع بين ما لم يكن يجتمع من قبل فى مدى الرؤية أو الإدراك. وقد قال عبد القاهر فى أسرار بلاغته: إن الصنعة والحذق والنظر الذى يلفظ ويدق هو فى أن يجمع البليغ بين أعناق المتنافرات والمتباينات فى ريقة، ويعقد بين الأجنيات معاقد نسب وشبكة^(٢٥).

ولقد حرص شعراء الإحياء على صياغة التشبيه المستطرف فى قصائدهم، خصوصا فى أغراض الوصف التى كانت تحاكى مشاهد الطبيعة، والتى لم تكن تخلو من محاكاة القدماء فى الوقت نفسه. وقد زادهم إلحاحا على التشبيه المستطرف أنه كان يجمع بين المعنيين المرتبطين بالمحاكاة، فقد كان أداة بلاغية ناجعة فى التقاط تفاصيل المشاهد الطبيعية أو الإنسانية التى يراود محاكاتها أو إتقان تصويرها من ناحية، كما كان مجالا من مجالات أتباع القدماء ومنافستهم من ناحية مقابلة أو حتى موازية. والمكانة الخاصة التى احتلها الشاعر العباسى ابن المعتز فى ميراث التشبيه مكانة دفعت اللاحقين عليه إلى أتباعه ومنافسته فى الوقت نفسه، وذلك فى تقاليد بلاغية تتابعت إلى أن وصلت إلى الشاعر الإحيائى الذى بعث التقاليد القديمة وأعاد إليها الحياة، خصوصا عندما دخل فى منافسة مع الشاعر العربى القديم. ولذلك كانت

تشبيهات ابن المعتز المستطرفة نموذجاً يحتذى وينافسه أمثال البارودي وشوقي وغيرهما من شعراء الإحياء على امتداد الوطن العربي، خصوصاً في مجال الوصف المَحَاكِي أو المحاكاة الواصفة.

وأُتصور أن الفارق بين وظيفة التشبيه المستطرف والتشبيه غير المستطرف في الشعر الإحيائي هو الفارق بين استخدام الصور بقصد الوصف المَحَاكِي أو المحاكاة الواصفة واستخدامها لغير ذلك في الشعر الكلاسيكي بوجه عام، وشعر الإحياء بوجه خاص. وينبع هذا الفارق من أمرين اثنين على وجه التقريب: أولهما طبيعة الغاية التي تؤديها القصيدة، وثانيهما نوعية الجمهور الذي يتلقاها. أما من حيث طبيعة الغاية التي تؤديها القصيدة، فإن صور التشبيه الحجاجية كانت تكثر في قصائد المديح والرثاء والهجاء، وقصائد المناسبات الجمعية المختلفة كالمناسبات الدينية أو القومية. أما صور الوصف المحاكِي المقتربة بتشبيه الاستطراف فترتبط بالأغراض غير الجمعية بالمعنى المباشر، أي أغراض الغزل والنسيب أو وصف الطبيعة أو الخمريات، ففي هذه الأغراض لا يحرص الشاعر على التعليم أو الخطابة أو الوعظ، ومن ثم مخاطبة الجمهور على نحو مباشر، بل يحرص على إظهار براعته الحرفية وقدرته على التفوق على أسلافه من الشعراء القدماء عن طريق الصورة التشبيهية المبتكرة والتصوير الدقيق الذي لا يغفل شيئاً من جوانب الموصوف.

أما من حيث نوعية الجمهور، فإن الصور الحجاجية تتجه إلى جمهور غفير متباين الاتجاهات والثقافة والأمزجة، هو عادة جمهور المحافظ. وعلى العكس من ذلك، تتجه التشبيهات المستطرفة في صور الوصف والمحاكاة إلى دائرة محدودة خاصة، تضم اللغويين والنقاد والشعراء والمتشاعرين أو المتأدبين. ولما كانت مثل هذه الدائرة - في عصر الإحياء - سلفية الذوق، كثيرة المحفوظ من الشعر القديم، ومن ثم حريصة على البراعة في إطاره حسب مجرى القول فيه، فإن المعنى المبتكر أو التصوير البارِع الذي يؤديه التشبيه المستطرف هو بغية متذوقى هذه الدائرة وهدفها الذي كانت تبحث عنه في كل قصيدة.

يضاف إلى ذلك أن مستطرفات التشبيه في صور الوصف والمحاكاة لم تكن ترتبط في الغالب بمناسبة عامة أو رسمية تفرض على الشاعر، أو تجبره على التسرع في

النظم، الأمر الذى أدى إلى تفرغ الشاعر الإحيائي نسبيا لصياغة مستطرفات التشبيه، وصبره على الجمع بين غرائب متباعداته، ومن ثم وصول صنعته إلى درجات اكتمالها. وهذا طبيعى، فلم يكن هناك ما يمنع الشاعر من امتلاك الوقت والفراغ الكافيين للتنقيح والتعديل وتوليد المادة القديمة، فضلا عن أن الجمهور المحدود الذى يتجه إليه الشاعر بهذه المستطرفات جمهور خبير، يطلب الإتقان والبراعة والابتكار، وهى أشياء لا يطلبها جمهور المحافل الصاخبة الذى قد يكتفى ببراعة الإلقاء وجهازة النغمة واتساع مدى الصوت وكل ما يغطى على التشبيه العادى أو القريب.

لكن ينبغى ملاحظة أن الفارق بين صور الحجاج وصور الوصف والمحاكاة بوجه عام هو فارق فى الدرجة لا فى النوع من حيث طبيعة المذهب الشعري، أو من حيث آليات عمل المخيلة التقليدية، وذلك بسبب أن أسلوب المعالجة يظل واحدا فى كل الأحوال، خصوصا فى اقترانه بالعقلانية التى تقوم على الوعى الصارم والحرص على تأدية أغراض تبعد فى أحيان كثيرة عن مجال الشعر، على الأقل كما نفهمه نحن اليوم. وتلك ملاحظة ليست بعيدة عن الملاحظة الأخرى التى تؤكد أنه ليس من المحتم أن تخلو القصيدة ذات الغاية الاجتماعية المباشرة من مستطرفات صور الوصف المحاكى، أو تخلو قصائد الغزل والطبيعة والخمر من صور الحجاج، فكلما زواج الشاعر بين الصور المنطقية فى الحجاج وصور التشبيه المستطرف فى الوصف والمحاكاة كان ذلك أفضل تقليديا، لأنه يرضى الخاصة والعامة معا.

ويمكن أن نرى مصداق ذلك فى استخدام الشاعر الإحيائي لتشبيه الاستطراف، بوصفه الأداة الأثيرية لصور الوصف المحاكى، وأول ذلك تذكر أن الهدف الأول من استخدام الشاعر الإحيائي للتشبيه المستطرف هو إثارة تعجب القارئ وإدهاشه عن طريق الجمع المفاجئ بين شيئين يندر الجمع بينهما. ويمكن القول بوجه عام إن أغلب التشبيهات المستطرفة عند شعراء الإحياء، خصوصا التى يتبع فيها ميراث التقاليد الخاصة بفن التشبيه، لا تعتمد على ذخيرة عاطفية يشرى بها الشاعر تشبيهه، بل تعتمد على التأني والاجتهاد العقلى فى اقتناص أوجه الشبه البعيدة، والحرص على دقة المطابقة بين الطرفين المكونين للتشبيه فى وجه الشبه النادر. وأمثلة ذلك مبذولة فى شعر البارودى، على الأقل بوصفه ممثلا للجيل الإحيائي الأول، خصوصا فى المواقف

التي لا يرتبط فيها وصف الموضوع أو المشهد بإحساس عاطفي، وإنما بالحرص على غرابة الصور ودقة التطابق بين أطرافها، وذلك من مثل أبياته المستطرفة في الخمر^(٢٢):

- حمراء دار بها الحباب كأنها
شفق بدت فيه نجوم سماء
- تشفت من تحت الحباب كأنها
ياقوتة قد رصعت بالماس
- إذا غازلتها لَمَعَةٌ ذهبية
من الشمس رَوَّت كالشـرار
- ينزو لوقع الماء در حبابها
نزو المعـابـل طرن عن أقـواس

وقد حرصت في اختيار هذه الصور التشبيهية من أكثر من قصيدة على أن تدور كلها حول موضوع واحد، هو حباب الخمر، وهو موضوع كان يستفز الشاعر القديم ويدفعه إلى وصفه وصفا مستطرفا عن طريق نوع التشبيه الذي ترك عليه ابن المعتز بصمات حرفته. ويسهل ملاحظ أن البارودي - في الصور التشبيهية السابقة - يشبّه الحباب في حالتين: حالة سكونه فوق سطح الخمر حمراء اللون. وحالة حركته عندما يتطاير الحباب من فوق سطح الخمر بفعل مزجها بالماء مثلاً، فَيُشَبَّه - في الحالة الأولى - بالنجوم التي تندى في شفق السماء أو بالماس الذي يَرُصَع به الياقوت، وَيُشَبَّه - في الحالة الثانية - بالشرر الذي يدور فوق الجمر أو المعابل التي تطير عن أقواسها.

وليس المهم في هذا السياق تأكيد تقليدية هذه الصور، فهي شبيهة في تقنياتها بكثير غيرها في الشعر القديم، خصوصا من حيث ندرة حضور المشبه به أو ندرة حضور وجه الشبه، فالأكثر أهمية هو ملاحظة إلحاح البارودي على الاستطراف بمعايير البلاغيين القدماء، حتى لو لم يكشف الاستطراف عن أي إحساس عاطفي إزاء الخمر وما يقترن بها من عواطف وانفعالات كثيرة، بل حتى لو لم يرتفع الاستطراف إلى مستوى الرموز التي اقترنت بها الخمر في الشعر الصوفي مثلاً. وكل ما تكشف عنه هذه الصور المستطرفة هو عقل يتأني في التقاط تفاصيل الصور القديمة في استطرافها

ليصوغها من جديد صياغة تمنحها طرافة أكبر، وذلك بهدف توشية القصيدة بأشكال هندسية متوازية، تبعث القارئ على الإعجاب بالبراعة العقلية التي ينطوى عليها هدف الاستطراف. ولذلك يسهل ملاحظة أن الصورتين الأخيرتين لا تثيران الشعور بالحركة التي هي أساس التشبيه بقدر ما تثيران الشعور بالثبات، وذلك بسبب ما يلزمهما من تجريد ذهني صارم يفقد الصورة قدرتها الإيحائية.

ولا يختلف شعراء الإحياء عن البارودي في ذلك، خصوصا الذين أكثروا في الغزل ووصف الطبيعة والخمر، ففي هذه المجالات تكثر الصورة المستطرفة، ويتفرع من التشبيه الواحد عشرات من التشبيهات. ولقد أحصيت من دواوينهم مجموعة من التشبيهات تدور حول موضوع واحد، هو مشهد تموجات صفحة النهر التي تُشَبَّه بثلاثة تشبيهات أساسية: الدروع، وصحائف الفضة أو الذهب، وصحف الورق المليئة بالأسطر.

وأتوقف عند تجليات التشبيه الأخير على سبيل التمثيل، وذلك لتوضيح أشكاله المتنوعة عند كل من البارودي وشوقي وحافظ، وتوضيح كيفية حرص كل شاعر منهم على صياغة التشبيه المستطرف بما يكشف عن مدى براعته في الابتكار والتوليد. ويرسم البارودي عشرات التشبيهات من هذا النوع، فيُشَبَّه تموج صفحة النهر بأحرف الهجاء في الكتابة، ولكنه لا يكتفى بذلك بل يرشِّح التشبيه جاعلا من الحماثم العاكفة على النهر قرأء لهذه الكتابة، فيقول^(٢٧):

والمح بطرفك ما وحته يد الصبا

فوق الغدير تجدد حروف هجاء

من كل حرف فيه معنى صبوة

تتلو به الورقَاء لحن غــــناء

ثم يزيد الصورة تفصيلا في قصيدة أخرى، مضيفا إليها مجموعة من العناصر الجديدة الطريفة^(٢٨):

وخميلة بكرت سماوة أيكــــها

تحمى الهجـير عن النفوس وتدرأ

فتح الربيع بها مدارس بهجة
للعين فيها بهجة لا تضرأ
فالريح تكتب، والغدير صحيفة
والسحب تنقط، والحمائم تقرأ
ثم يقدم فى قصيدة ثالثة تنوعا موازيا من صورة الريح التى تكتب على صفحة
النهر^(٢٩):

والريح تمحو سطورا ثم تشبثها
فى النهر، لا صحة فيها ولا غلط
ويأتى تنويع رابع فيغدو المطر هو الذى ينقط الحروف المكتوبة، بينما تشبه
الأشجار المنعكسة على صفحة النهر أسطر هذه الحروف المكتوبة^(٣٠)؛
وأصبحت الغدران يصقلها الصبا
ويرقم متنيها بلؤلؤه القطر
ترف كما رقت صحائف فضة
عليهن من لآلء شمس الضحى تبر
كأن بنات الماء تقرأ متنها
صباحا، وظل الغصون لاح بها سطر
وتصل براعة الصنعة إلى درجة عالية من الاستطراف فى تنويع خامس نقرأ
فيه^(٣١):

إذا انبعثت فيه النسائم خلتها
تُنِيرُ على متن الغدير به بُرْدًا
كأن الصبا تلقى عليه إذا جرت
مسائل فى الأرقام، أو تلعب النردا

والمادة الأساسية لكل هذه الصور مادة قديمة، تداولها الشعراء عشرات المرات قبل
البارودى، ولكنه جدّد فيها بتوليداته، وأضاف إليها بتنويعاته، وبرع فى الجمع بين
أكثر من صورة قديمة فى صورة واحدة جديدة. ومثال ذلك التنويع الأخير الذى يمكن أن
نعثر على أصله فى شعر البحتري، خصوصا قوله^(٣٢):

كأنما غدرانها فى الوهد

يلعبن من حبابها بالنسرد

لكن البارودى أضاف إلى صورة البحترى القديمة «مسائل الأرقام» التى زاد بها الصورة طرافة وابتكارا، فتميز عنه، وحقق الإضافة التى يسبق بها اللاحق السابق بعد أن استحق شرف المنافسة معه.

وتتكرر هذه التشبيهات فى شعر أحمد شوقى الذى يصنع بها تنوعات موازية للصورة القديمة نفسها، طلبا للاستطراف نفسه، فيقول فى قصيدة «اليسفور كأنك تراه»^(٢٣):

وكم أرض هنالك فوق أرض

وروض فروض فوق روض فروض

ودور بعضها من فوق بعض

كسطر فى الكتاب علاه سطر

سطور لا يحيط بهن رسم

ولا يحصى معانيهن علم

إذا قرئت جميعا فهى نظم

وإن قرئت فرادى فهى نثر

ونون دونها فى البحر نون

من اليسفور نقطها السفين

... ..

... ..

وهو هنا يبدأ بتشبيه الدور بالأسطر التى يتراكم بعضها فوق بعض، وبعد أن يقوم بترشيح التشبيه ينتقل إلى تشبيه السفينة بحرف النون، ثم يُشَبَّه اليسفور بنون أخرى، ويعود إلى السفينة ثانية ليشبهاها بنقطة فوق هذه النون الأخيرة. ولا شك أن هذه براعة يحمدها الذوق السلفى لشوقى، ويشهد له فيها بأنه أضاف إلى القديم الذى أخذ عنه الجديد الذى نسب إليه. ولا تثريب عليه من منظور الخيال التقليدى الذى لن يطالبه بأكثر من براعة التوليد أو الترشيح أو إعادة تركيب صور القدماء بما يؤكد حضوره

بالقياس إلى حضورهم الذى هو بعضه. ولكن شوقى لا يكتفى بأمثال الصور التشبيهية السابقة، بل يضيف إليها عندما يقول فى قصيدته «منظر طلوع الفجر من السفينة» واصفا السفينة، مخاطبا البدر^(٣٤):

وكأنها، والموج منتظم، وقد
أوفيت ثم دنوت كالمحـتـار
غيداء لاهية، تخط لأغـيـد
شعرا ليقراه، وأنت القـارـى

وطرافة الصورة فى التذوق القديم نابعة من تعليل الأمواج التى تحدثها السفينة فى صفحة البحر بأنها عادة لاهية تخط للقمر الأغيد شعرا ليقراه، وتلك إضافة جديدة لم يعرفها البارودى بالطبع، ولم يستطع الوصول إليها، وتشهد ببراعة شوقى فى حرفته التى تمس بها، وأغرم باكتشاف إمكانات تقنيات وأسايبها البلاغية، وعلى رأسها الاستطراف الذى استغله فى صياغة تنويعات مبتكرة تنتسب إليه وحده، حتى لو كان عدد تنويعاته فى هذه الصورة بالذات أقل مما هو عند البارودى.

أما حافظ فلم يستطع أن يجارى شوقى والبارودى فى مثل هذه الصورة إلا بتشبيه جاء فى قصيدة يمدح بها الإمام محمد عبده، وذلك حيث يتحدث عن البحر الذى^(٣٥):

يتجلى كأنه صـحـف الأـبـ

رار منشورة بيـوم المآب

والبراعة التى يمكن أن يحتسبها الذوق القديم لحافظ فى هذا التشبيه قرينة الهدف من «البلاغة» التى هى مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته. ولا شك أن المضمون الدينى للتشبيه يلتقى مع طبيعة الممدوح - الشيخ محمد عبده - من حيث هو رمز دينى كبير، سواء فى تجديده الفكر الدينى أو تولّيه منصب الإفتاء أو إشرافه على الأزهر الشريف. وكلها علامات تؤكد الحضور الروحي للإمام الذى يمكن أن تتحول أعماله إلى صحف للأبرار، خصوصا فى عيني الشاعر الذى أحبه كل الحب، واقترب به إلى أبعد حد، ورأى فيه نموذجا لصحوة الإسلام وبعث عقلانيته الزاهرة، فجعل من عودته مأبا للخير، أو يوما للمآب الأكمبر الذى تنشر فيه صحف الأبرار بكل حسناتها. ولكن مع كل هذه البلاغة القديمة فإن صورة حافظ لا تتمتع بالدرجة نفسها من

الابتكارية التي كانت تتمتع بها تشبيهات البارودي أو تشبيهات حافظ، فضلا عن أن تشبيه حافظ يومئ إيماء شبه مباشر إلى أصل له محتمل، في شعر الجماني الشاعر القديم، خصوصا في قوله^(٣٦):

وكأنما غدرانها فيها عشور في مصاحف

ويؤدي بنا ذلك إلى ملاحظة أن شعر حافظ إبراهيم يختلف عن شعر كل من البارودي وشوقي في هذا الجانب، فقد كان أقل منهما براعة في استطراف التشبيه، كما كان أقل منهما احتفاء بتصوير الطبيعة أو الكتابة في الغزل والنسيب أو الخمر. وأحسب أن إلحاحه على الوظيفة الاجتماعية العامة للشعر أكثر من شوقي والبارودي هو المسؤول عن ذلك، فقد خصص شعره للمديح والتنهان والاجتماعيات والسياسات والمراثي والشكوى والإخوانيات، ولم يكتب إلا القليل في وصف الطبيعة أو الخمرات أو الغزل، وحتى هذا القليل لم يكن معدودا له أو محسوبا عند مقارنته بأستاذة البارودي أو بمعاصره وزميله شوقي، فقد استغرقت الأحداث السياسية والاجتماعية، وجذبت المراثي التي جعلها نصف شعره فيما يقول، ولم تكن هذه المراثي تجذبه إلا من حيث هي احتفاء برموز الحياة العامة للراجلين.

ولذلك انتهت مقارنة طه حسين بين حافظ وشوقي - في كتابه عنهما - إلى القول بأن شوقي لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرثاء، ولم يحسن ما أحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله، ولم يتقن ما أتقن من إحساس الألم وتصوير هذا الإحساس وشكوى الزمان، لكنه مع ذلك كله أخصب من حافظ طبيعة، وأغنى منه مادة، وأنفذ منه بصيرة، وأسبق منه إلى المعاني، وأبرع منه في تقليد الشعراء المتقدمين. ويضيف طه حسين إلى ذلك أن شوقي اختص بما لم يختص به حافظ، فهو شاعر الغناء والوصف غير مدافع.^(٣٧)

وسواء وافقنا طه حسين على ما ذهب إليه في تقييم كل من شوقي وحافظ في مجال المقارنة الفنية بينهما، فلا شك أنه على صواب في أمرين على الأقل. أولهما تأكيد أن شوقي أبرع من حافظ في تقليد القدماء. وثانيهما أنه شاعر الوصف المحاكى بلا منازع. وكلا الأمرين موصول بالآخر، سواء من المنظور الذي يرد براعة الشاعر المتأخر إلى قدرته على التوليد الذي يضيف إلى الصور القديمة، أو من المنظور

الذى يرجع براعة الوصف فى جانب كبير منها إلى توليد صور القدماء للطبيعة نفسها، أو استغلالها فى تكوين صور جديدة عن طبيعة مغايرة. وحافظ أقل مقدرة من شوقى فى ذلك كله، خصوصا بعد أن استغرقه الانغماس الكامل فى القضايا العامة، ولم تتح له أحواله الاجتماعية والاقتصادية وقتا للاستمتاع الملتذ بمشاهد الطبيعة على نحو ما فعل شوقى، حتى لو فعل ذلك بعدسات القدماء التى استعارها لرؤية مباهج عوالمه الطبيعية.

ولذلك يمكن القول إن شعر كل من البارودى وشوقى يكشف عن نزعة متميزة لا تكاد توجد فى شعر حافظ، وهى الميل إلى التشبيه بالحروف والاتكاء عليها لتكوين مادة الصور المستطرفة، وهما يسيران فى الدروب نفسها التى سلكها الشاعر العباسى ومن تلاه من المتأخرين فى التشبيه بالحروف والاتكاء عليها، خصوصا فى مجالات الغزل.

وقد لاحظت من متابعتى أمثال هذه الصور فى تراثنا الشعرى أن الشاعر العربى القديم - إلى ما قبل عصر الإحياء - لم يكد يترك حرفا واحدا من أحرف اللغة العربية دون أن يقيم بينه وبين المرأة أو الطبيعة صلة تشبيهية، فالهمزة مثلا تشبه عطفة الصدغ، والألف تشبه القوام، واللام تشبه شعر الأصداء، والنون الشعر المنحنى على الوجه والحاجب أو أثر العض فى التفاح أو قنطرة الجسر أو الهلال، أما الواو فهى من أكثر الحروف دورانا فى الغزل، وتقترب عادة بتشبيه ذائب الشعر المعقوصة. وقس على ذلك غيره من أحرف اللغة فى أبواب الاستطراف. ويتصل بهذه الملاحظة ما لفت انتباهى من أن الشعراء القدماء كانوا يزدون هذه التشبيهات تعقيدا كلما مضى بهم الزمن، فجمعوا فى التشبيه الواحد أكثر من حرف طلبا للبراعة والتفنن والاستطراف.

ولكن ما قيمة ذلك كله؟ أصحاب الذوق القديم ظلوا يقولون إن هذه التشبيهات بمثابة ألوان طريفة من الابتكار، بل لعلها أطرف ألوان التشبيه فيما قال الأستاذ على الجندى - رحمه الله - فى كتابه عن «فن التشبيه».^(٣٨) ولكن أصحاب الذوق الحديث لا يرون فى هذه التشبيهات إلا نوعا من أنواع اللهو العقلى، أو نوعا من أنواع الزخرفة التى لا تحمل قيمة عاطفية أو إبداعية لما تقوم عليه من شكلية هندسية، أقصد إلى هذه الشكلية الموجودة مثلا فى قول البارودى^(٣٩):

وبدا الهلال على الأصيل كأنه
نون مفضضة برق مذهب
أو قول شوقي^(٤٠):

وَسَوَّارُ كَأَنَّهُمَا فِي اسْتِواءٍ
أَلْفَسَاتِ الْوَزِيرِ فِي عَرْضِ طَرَسٍ
أَوْ (٤٦) :

نظمت أسامي الرسل فهي صحيفة
 فى اللوح واسم محمد طغراء
 اسم الجلالة فى بديع حروفه
 ألف هنالك واسم طه البهاء

أو (٤٧) :

فسيما من يطلب المرأى البديعا
ويعشقه شهيدا أو سميعة
رأيت محاسن الدنيا جميعا
فهن الواو والبسفور عمرو
قد نجد في بيت البارودي دقة وتفصيلا في المشابهة لا نثر عليها عند أبي العلاء
في قوله (٤٣):

ولاح الهلال مثل نون أجادها
بجاري النضار الكاتب ابن هلال
أو السرى الرفاء فى قوله^(٤٤):

وكان الهلال نـون لجين
غـرقت في صحـيفة زرقاء

وقد يعجبنا ذكاء شوقي وحسن إلغازه عندما حاول أن يقول: إن محاسن الطبيعة في البسفور تتضاءل إلى جانبها كل محاسن الطبيعة في الدنيا، فالأخيرة بالنسبة إلى الأولى أشبه بحرف الواو من كلمة «عمرو»، بل لعلنا نحكم له بالبراعة والتفوق على أستاذه أبي نواس حينما هجا أشجع السلمى بقوله⁽⁴⁾:

أيها المدعى سليما سفاهها
لست منها ولا قلامه ظفر
إنما أنت من سليم كـواو
الحق في الهجاء ظلما بعمرو

ولكن ما القيمة الجمالية لكل هذه البراعة والدقة والتفصيل والاستطراف، خصوصا ونحن نؤمن أن الشاعر عندما يشبه شيئا بآخر فليس يعنيه ولا يفترض أن يعنيه مجرد المظهر الخارجى أو دقة المطابقة بين طرفى التشبيه؟! إن الأصل فى التشبيه هو كون الإحساس العاطفى الذى يستشعره الشاعر إزاء المشبه به قرين الإحساس الذى يستشعره إزاء المشبه، وقيمة التشبيه الإبداعية ليست فى تعدد الأشكال والألوان والحركات، أو دقة المطابقة أو الاستطراف، بل فى الجامع النفسى الذى يربط بين طرفى الصورة التشبيهية من ناحية، أو الرؤية الحدسية التى تتجاوب بها أطراف الصورة التشبيهية، ومدى ما تقدمه للشاعر أثناء محاولته استكشاف تجربته وتنظيمه لها. ولذلك كان عباس محمود العقاد على كثير من الحق فى نقده الخيال التقليدى بقوله مخاطبا شوقى: (٤٦)

«اعلم - أيها الشاعر العظيم - أن الشاعر من يشعر
بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها،
وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا
يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه
وصلة الحياة به. وليس همّ الناس من القصيد أن يتسابقوا
فى أشواط البصر والسمع، وإنما همّهم أن يتعاطفوا،
ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه
وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان كدُّك من
التشبيه أن تذكر شيئا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء
مثله فى الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو
خمسة أشياء حمراء تدل على شئ واحد. ولكن التشبيه
أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع

فى ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس».

وليس من الضرورى أن نمضى مع العقاد فى غلوه الوجدانى الذى ورثه عن «نظرية التعبير» التى كانت موازيا نقديا للاتجاه الرومانتيكى فى الإبداع. ولكن المؤكد أنه على حق فى نفيه قصر ابتداع التشبيه على رسم الأشكال أو الهيئات الخارجية، وفى رفضه المضمحل للبراعة العقلية الخالصة التى انطوى عليه أغلب ما انتسب من التشبيهات القديمة أو حتى الإحيائية إلى الاستطراف. وكانت حجة العقاد قوية فى تأكيده أنه بقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، وأنه بهذه الصفات يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نورا، فالمرأة تعكس على البصر ما يضىء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والتصوير الشعري يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا، ويزيد الوجدان إحساسا بحضور هذا الوجود. وتلك عبارات عقادية تظل منطقية على كثير من الحق، حتى لو استغرقت فى تشبيهاتها الوجدانية التى تتمثل فى مرآة الوجدان التى تزيد الحياة حياة. وغير بعيد عن نظرة العقاد التعبيرية فى النقد ما نذهب إليه من أن الصورة الشعرية هى الوسيط الأساسى الذى يستشكف الشاعر به تجربته ويفهمها، مانحا إياها المعنى والنظام اللذين تفتقر إليهما فى مراحلها الأولى. ولما كانت الصورة وسيلة للكشف فإن منهجها فى ذلك هو مقارنة المجهول بالمعروف، والانتقال من عالم النفس إلى عالم الطبيعة، أو تشكيل عالم النفس عن طريق إعادة تشكيل عالم الطبيعة. واللغة هى الوسيلة التى لا يملك الشاعر إلا هى لتحقيق ذلك، خصوصا حين يخلق بها وفيها علاقات جديدة عن طريق المقارنة أو المناسبة أو مناقلة الدلالة. قد يضع شيئا إلى جانب آخر كما فى التشبيه، أو يضع شيئا محل آخر كما فى الاستعارة، أو يناقل الكلمات كما فى المجاز المرسل، أو يستخدم اللازم بدل الملزوم مع إشارته إليه كما فى الكناية، هذه العلاقات الجديدة تستهدف شيئا أساسيا هو اكتشاف شئ بمعونة آخر، ومعرفة غير المعروف عن طريق ما هو معروف، والمكتشف هو العالم الداخلى للفنان

بكل ما فيه من توتر واضطراب، أو العالم الخارجى الذى يراه الشاعر من منظوره الذاتى الذى يجعل منه عالما للرؤية أو تجسيدا للرؤيا.

٣- تكرار التشبيه

للتكرار وظائف عديدة فى الإبداع العربى القديم. أولاها محاكاة الامتداد اللانهائى للكون، وتعميق الشعور بالمدى المطلق الذى نعيش فيه بوصفنا بعض عناصره المتكررة، شأنا فى ذلك شأن مفردات الطبيعة التى تتكرر بها دورات الفصول وتعاقب الليل والنهار.. إلى آخر كل ما يدور فى الكون من حركة التكرار الأزلى للوجود. هذا المعنى هو الذى ألهم الفنان العربى القديم تقنيات الزخرفة القائمة على تكرار الوحدات، خصوصا فى فنون العمارة والتشكيل التى لا تخلو من المعنى نفسه الذى أصبح عنصرا تكوينيا مائزا فى فن «الأرابيسك». وهو الفن الذى يبرز الامتداد المتتابع للوحدات التشكيلية التى تتضافر فى تحقيق دلالة الإمكان الممتد، ذلك الإمكان الذى لا يحده سوى مبدأ محاكاة أفعال التكرار اللانهائى لظواهر الكون المتعاقبة إلى ما لا يعرف البشر له نهاية.

وقد قيل إن الشعر العربى القديم مرتبط بأداء معنى من معانى هذه الوظيفة، خصوصا فى بنيته الإيقاعية التى تقوم على التكرار الصوتى للتفاعيل نفسها إلى ما لا نهاية، فضلا عن تكرار القافية التى تؤكد تكرار الوحدات النغمية للقصيدة كلها، كأنها رجع موازٍ لخطى الناقاة التى تدب فى صحراء مترامية الأطراف، أو موازٍ لرجع كل ما يتكرر فى عالمى الطبيعة والبشر على السواء، وذلك فى الفعل الأزلى الذى يودى به كل ما فى الوجود معنى التسبيح الخالق الوجود. وليس من المصادفة أن فعل «التسبيح» فعل تكرارى فى ميراثنا الإسلامى، فهو الفعل الذى نكرره فى إقرارنا بحضور الخالق الواحد الأحد الذى نحن بعض خلقه. ولعل من أبرز صور التكرار التى أعرفها دلالة على هذا المعنى التسبيحى فى الشعر العربى القديم قصيدة لحازم القرطاجنى فى ديوانه الذى تولّى تحقيقه محمد الحبيب بن الخوجة، ونشره فى تونس سنة ١٩٧٢. وهى قصيدة تزيد على مائة بيت، وتقوم على تكرار فعل التسبيح فى

مطالع أبياتها التي تبدأ على النحو التالي^(٤٧):

سبحان من سبّحته ألسن الأمم
تسبيح حمد، بما أولى من النعم
سبحان من سبّحته ألسنُ عرفتُ
بأن تسبيحه من أفضل العصم
سبحان من سبّحته ألسن نطقت
من عالم، فى وجود الحين، مرتسم
سبحان من سبّحت حمدا ملائكة
له، بلا فترة تعرو، ولا سأم
سبحان من سبّحت سبعُ له سبّحتُ
من السموات ذوات الأنجم العتم
سبحان من سبّحته الأرض خاضعة
ومما على الأرض من قسوزٍ ومن أكم

ويؤدى التكرار وظيفة مناقضة فى معناها للوظيفة السابقة تماما، خصوصا حين يقترن بالرتابة التى تخلق حالا من السأم، وتفرض شعوراً بالملل من تعاقب وحدات الموضوع المُدرَك وتتابع عناصره إلى ما لا نهاية. وتلك حال مناقضة لأى شعور جمالى، الأمر الذى دفع فلاسفة الفن إلى تأكيد جماليات الإيقاع بوصفها مراوحة مستمرة بين إشباع التوقع وإحباطه. يقصدون بذلك إلى أن الإيقاع لا يمكن أن يتسم بصفة جمالية إذا كان تكرارا لا نهائيا من الوحدات التى تفرض - بدورها - نمطا متكررا من التوقع الذى تقوم بإشباعه على نحو دائم، فذلك أمر يرهق الجهاز العصبى، ويخلق استجابة نفسية أشبه بالاستجابة التى تنتج فى داخلنا عندما نستمع إلى دقائق ساعة، تظل تتكرر على النحو نفسه إلى ما لا نهاية. ولذلك لا يكتسب التكرار فى الإيقاع صفته الجمالية إلا بإحباط التوقع الذى يخلقه التكرار، وتشكيل تنوعات تقضى على الرتابة، وتجعل من فعل الإيقاع نفسه مراوحة متوترة ما بين إشباع التوقع وإحباطه. ولعل تباين الوحدات المتكررة فى الأرابيسك، والمغايرة بين أشكالها المختلفة، حتى فى تكرارها، هو الحل الجمالى الذى واجه به الفنان العربى القديم إمكان ظهور الرتابة فى

لزوم التكرار التشكيلي، أما التكرار فى ذاته - ويعيدا عن أى تغيير لطبيعته - فيظل حاملا إمكان تأكيد الشعور بالرتابة التى تبعث على الإملال، وتحبط إمكان متغيرات الجدة أو جدة المتغيرات، خصوصا إذا خلا من صفة التنوع أو تحول إلى إشباع مطلق للتوقعات.

ولكن التكرار يحمل مفارقة مغايرة بالإضافة إلى ذلك، فهو يمكن أن يؤدي وظيفة ثالثة إيجابية، إذا استخدم فى حدود بعينها، وفى مدى لا يفارقه. وهى وظيفة تأكيد الدلالة وإبراز المقصود بما لا يفلته من الذهن ويفرضه على الوعى. ويحدث ذلك حين يؤدي التكرار دوره فى إبطاء إيقاع لقائنا بالمعاني، وإطالة وقوفنا عند الدلالة المراد إبرازها، وذلك بتقديمها على أكثر من وجه، وبما يجعلنا نراها خلال أكثر من زاوية. وعندئذ لا يفارق التكرار خاصية التنوع، لكنه التنوع الذى يتوسل بتعدد الدوال لتأكيد وحدة المدلول. وغير بعيد عن هذه الوظيفة ما يؤديه التكرار من استقصاء عناصر المشهد، أو تعداد الأوجه المختلفة للموضوع الواحد، أو الكشف عنه فى كل تجلياته وممكناته واحتمالات حضوره.

واستخدام التشبيه فى البلاغة العربية بعامه، وبلاغة الشعر بخاصة، ينطوى على هذه الوظائف، ويضيف إليها ما يقرن التأكيد والاستقصاء بإظهار براعة الشاعر فى صنعته، وتفوقه فى هذه الصنعة على السابقين عليه. ويحمل التكرار فى هذه الدائرة الأخيرة صفة المحاكاة التى تعنى الاتباع والمنافسة. يستوى فى ذلك أن يكون المقصود بالمحاكاة اتِّباع الطبيعة أو اتِّباع القديم، أو يكون المقصود إبراز ما يراد تأكيده هنا أو هناك، أو استقصاء الموضوع بما لا يترك للغير سبيلا إلى المنافسة. وإذا كان التشبيه يشير دهشة القارئ وإعجابه عن طريق استطرافه، خصوصا فى مجالات استخدامه التقليدية بهدف الوصف والمحاكاة، فإن هذه الغاية يمكن أن تتحقق عن طريق تكرار التشبيه فى داخل البيت الواحد أو داخل القصيدة ككل.

وقد كان تكرار التشبيه ظاهرة فنية أصيلة فى العصر الجاهلى، اقترنت بوصف الحبيبة أو وصف الطبيعة، لكنها تحولت على يدى الشاعر العباسى ومن تلاه من المتأخرين إلى ضرب من الصنعة التى تجاوز الطبع، بل الصنعة التى وصلت إلى حد التصنع. وقد انتهى الأمر فى ذلك إلى درجة أن الشاعر المتأخر لم يعد يقنع بتشبيه

الشيء بالشيء مرة واحدة أو مرتين أو حتى ثلاثة أو أربعة بل أكثر من عشر مرات، كما نرى مثلاً في شعر ابن هانئ الأندلسي أو عفيف الدين التلمساني أو الحلبي الدمشقي أو غيرهم من المتأخرين. وليس من الضروري الإحاطة في تقديم النماذج الدالة على ذلك، أو حتى النماذج المطولة، فهي مبذولة في الدواوين الشعرية القديمة. حسبى الاقتصار على نموذج واحد متوسط الطول من شعر ابن هانئ الأندلسي. وأختار له أولاً قصيدته العينية التي مدح بها جوهر الصقلي بمناسبة توديعه إياه وتشيعه لجيشه، وهي القصيدة التي يصف فيها ابن هانئ ممدوحه القائد جوهر الصقلي بأنه سيف دولة هاشم الذي يسطع نور الله على وجهه: (٤٨)

كَأَن ظِلَالِ الْخَافِقَاتِ أَمَامَهُ
 غَمَائِمُ نَصْرِ اللَّهِ لَا تَتَقَشَّبِعُ
 كَأَن السَّيُوفَ الْمُصَلِّاتِ إِذَا طَمَتُ
 عَلَى الْبَرِّ بَحْرُ زَاخِرِ الْمَوْجِ مُتَرَعٍ
 كَأَن أَنَابِيبَ الصُّعَادِ أَرَاقِمُ
 تَلْمِظُ، فِي أَنْيَابِهَا السَّمَّ مُنْقَعِ
 كَأَن الْعَتَاقَ الْجَرْدَ مَجْنُونَةً لَهُ
 ظَبَاءٌ ثَنَّتْ أَجْيَادَهَا تَتَلَّعُ
 كَأَن الْكِمَاءَ الصُّيُودَ لَمَّا تَغَشَّمَرَتْ
 حَوَالِيهِ أَسَدُ الْغَيْلِ لَا تَتَكَعَّعُ
 كَأَن حُمَامَةَ الرَّجُلِ تَحْتَ رِكَابِهِ
 سَيُولُ نَدَاهُ أَقْبَلْتَ تَتَدَفَّعُ
 كَأَن سَرَاةَ النُّجَبِ تَنْشُرُ أَمْنَهُ
 عَلَى الْبَيْدِ آلُ فِي الضَّحَى يَتَرَفَّعُ
 كَأَن صَعَابَ الْبَخْتِ إِذْ ذَلَّتْ لَهُ
 أَسَارَى مُلُوكِ عَضَّهَا الْقَدُّ صُرْعُ
 كَأَن خِلَافِ الْمَطَايَا إِذَا غَدَتْ
 تَجَاوَبُ أَصْدَاءُ الْفَلَا تَتَوَجَّعُ

ولستُ فى حاجة إلى إبراز دلالة التأكيد التى يقوم بها تكرار أداة التشبيه فى مطالع الأبيات من ناحية، وتكرار التشبيهات فى الأبيات المتعاقبة من ناحية ثانية، فالتكرار الأول قرين التنبيه إلى تواصل فعل التصوير الذى يستعين بأداة التشبيه المتكررة لتأكيد دورانه فى الدائرة نفسها، والتكرار الثانى قرين تأكيد معنى القوة فى النور الإلهى الذى يشعه وجه قائد المعز لدين الله الفاطمى، حسب المعتقدات الفاطمية، وذلك على النحو الذى تحولت معه أعلام هذا القائد إلى غنائم نصر الله، وسيوفه إلى زاهر الموج الذى يندفع ليقترحم اليابسة، ورماحه إلى حيّات سامة، وخيله إلى ظباء سريعة، وفرسانه إلى أسد غيل، وجنده إلى سيول تتدافع قاهرة أى عائق.. إلى آخر التشبيهات التى تتتابع لتأكيد مهابة القائد والقوة غير المعهودة لجيشه.

وقد كان تكرار التشبيه فى استخدام الأداة «كأن» أسلوباً بلاغياً محبباً لدى ابن هانى، تابع فيه وبه السابقين عليه، وأضاف إلى تراثهم فى تصاعد الزيادة بأعداد التشبيهات المتكررة ما دفع المتأخرين إلى المضى قدماً فى عمليات التنافس والمباراة. ومثال ذلك ما صنعه فى قصيدته التى مدح بها جعفر بن على الأندلسى، وهى القصيدة التى توقف فيها واصفاً الوقت الأخير من الليل، مصوراً النجوم بما يزيد على عشرين تشبيهاً من قبيل^(٤٩):

كأن رقيب النجم أجْدَلُ مرقب
يقْلُبُ تحت الليل فى ريشه طرفاً
كأن بنى نعشٍ ونعشاً مطافِـلُ
بوجرة قد أضلّلن فى مهمه خِشفا
كأن سُهاها عاشقُ بين عُـودُ
فأونةً يبدو وأونةً يخفى
كأن سهيلاً فى مطالع أفقـه
مُفارقُ إلفٍ لم يجد بعده إلفاً
كأن الهزيع الآبنوسى لونه
سرى بالنسيج الخسروانى ملفاً
كأن ظلام الليل إذ مال ميلـه
صرع مدام بات يشريها صرفاً

كَأَن عَمُود الصَّبْح خَاقَانُ عَسْكَر
مِن التَّرْك نَادَى بِالنَّجَاشَى فَاسْتَخَفَى

ويخرج الباحث من دراسته النماذج التراثية المشابهة لنموذج ابن هانئ (وتفوقها عدداً في غير حالة) بنتيجة مؤداها أن الشاعر المتأخر كان يقصد بتكرار التشبيه على النحو المبالغ فيه إلى أمرين: أولهما إظهار براعته وتمكّنه من صناعته، وذلك في تصاعد يضيف به اللاحق إلى ما انتهى إليه السابق ويزيد عليه بما يؤكد براعته، وبما يدفع اللاحق عليه إلى المزيد من الزيادة وإظهار البراعة. وثانيهما: حرص الشاعر المتأخر على استقصاء جزئيات الموضوع الذي يصفه، وذلك على نحو يلعب فيه تكرار الأداة دور تعداد جوانب الموصوف، وملاحقة عناصر المشهد الذي يحرص الشاعر على محاكاته واقتناص كل مشبهاته. وليس في الأمر غرابة من المنظور التراثي، فقد اقترن الوصف عند البلاغيين - من أمثال قدامة بن جعفر وأبى هلال والعسكري - بقدرة الشاعر على نقل كل أجزاء الموضوع بكل تفاصيله دون إغفال أي شيء منها، فضلاً عن أن تمكّن الشاعر من حرفته اقترن أيضاً بقدرته على تعديد التشبيه وتكراره.

وعندما ننظر إلى الشاعر الإحيائي في ضوء هذه التقاليد الموروثة المرتبطة بالتشبيه، نجد أن أساس التكرار عنده لا يخرج عن الأمرين السابقين، وهما إظهار البراعة الحرفية من ناحية، واستقصاء المشهد المحاكى ودقة تصويره من ناحية أخرى. وليس من المهم - والأمر كذلك - أن يتوافق التكرار مع السياق الكلي للقسيمة أو لا يتوافق، فالأكثر أهمية هو إدهاش القارئ وإثارة إعجابه ببراعة الشاعر من حيث هو صانع ووصّاف محاك، ولذلك لا يقنع الشاعر الإحيائي بتشبيه الشيء بالشيء مرة بل يُشَبِّهه ثلاثاً أو أربعاً أو خمساً، كما يقول البارودي^(٥٠):

أَرعى الكَوَاكِبَ فى السَّمَاءِ كَأَنها
عند النجوم رهينة لم تدفع
زهر تألق بالفضاء كَأَنها
حبب تردد فى غدير مسترع
وكَأَنها حول المجر حمام
بيض عكفن على جوانب مشرع

وترى الثريا فى السماء كأنها
حلقات قرط بالجمان مرصع
بيضاء ناصعة كبيض نعامة
فى جوف أدحى بأرض بلقع
وكانها أكر توقد نورها
بالكهرباء فى سماء مصنع
أو يقول شوقي فى وصف الهلال^(٥١):

كأن ما احمر منه حول غرته
دم البرى زكى الشيب عثماننا
كأن ما ابيض فى أثناء حمرة
نور الشهيد الذى قد مات ظمأنا
كأنه شفق تسمو العيون له
قد قلد الأفق ياقوتا ومرجانا
كأنه من دم العشاق مختضب
يثير حيث بدا وجدا وأشجانا
كأنه من جمال رائع وهدى
خدود يوسف لما عفف ولهانا
كأنه وردة حمراء زاهية
فى الخلد قد فتحت فى كف رضوانا
أو يقول على الجارم^(٥٢):

يبدو السفين به كما تبدو المنى
للبائس الحيران فى ظلمائه
أو كالحياة تدب فى جسم امرئ
أفنت شكايته فنون إسائه
أو كالصباح لدلج خبط الدجى
فطواه وادى التيه فى أحشائه

أو كالغمام رأته أزهار الربى
من بعد ما احترقت لطول جفائه
أو كابتسام السعد بعد قطوبه
أو كانقيساد الدهر بعد إبائه

وفى كل النماذج السابقة، يسهل ملاحظة أن الموضوع الموصوف، وهو النجوم فى حالة البارودى، لا يشبه بالحبب المتردد فى الغدير فحسب، بل بالقرط المرصع بالجمان وبيض النعام وأكر النور الموقدة. قد لا تكون هناك علاقة حميمة بين كل هذه الصور، وقد لا تنتج أثرا موحدًا فى نفس القارئ، ولكنها تحصى احتمالات المشابهة، ولا تترك تشبيها يمكن أن يرتبط ارتباطا عقليا بالموضوع الأساسى دون أن تقتنصه، فذلك هو ما يعنى الشاعر بالدرجة الأولى وما يقصد إليه دون سواه. والنتيجة التى تترتب على ذلك هى نوع من التفكك والتناقض الذى نراه فى نموذج شوقى. ودليل ذلك تنافر العلاقات، وإلا فما العلاقة التى يمكن أن تجمع مثلا بين الهلال وكل من دماء الحسين وعثمان ودماء العشاق والشفق الأحمر وخدود يوسف والوردة الحمراء؟ إن دماء الحسين وعثمان قمضى فى اتجاه شعورى مناقض للاتجاه الذى تشير ترابطاته الوجدانية دماء العشاق وخدود يوسف التى قد لا تأتلف - بدورها - مع الوردة الحمراء أو الشفق الأحمر. وما يصل بين كل هذه المشبهات ليس ما تتضافر فيه أو به لخلق حالة شعورية متجانسة، وإنما ما تتجاور به منطقيا، أو تسعى به إلى اقتناص أوجه الشبه الخارجية التى تصل بين علاقات المشابهة.

قد يكون التفكك فى نموذج البارودى أخف من نموذج شوقى، ولكن يلفت الانتباه أن العلاقة الوجدانية منقطعة، فى أبيات البارودى، بين الكواكب التى تبدو رهينة عند النجوم والكواكب نفسها التى تتألق كأنها حبب يتردد فى غدير مترع، أو كأنها حمام تعكف على غدير. والعلاقة نفسها منقطعة بين الشريا التى تبدو حلقات قرط مرصع بالجمان والشريا نفسها التى تبدو كبيض نعامة بأرض قفر، أو تبدو كأنها مصابيح كهربائية فى سماء مصنع.

وقد يختلف الجارم عن البارودى فى دوران تشبيهاته للسفين فى دائرة وجدانية متقاربة نسبيا، وأكثر حرصا على ائتلاف الترابطات الشعورية للصور من البارودى.

ولكن الأساس المنطقي الذى يكمن وراء حصر احتمالات المشابهة يظل الأساس الذى يعول عليه كل منهما، بل إن تكرار الجارم للأداة (أو) يوحى بالعقلية الجدلية التى تعمل وراء التشبيه لاقتناص كل المشبهات الممكنة عقلا، وذلك أسلوب فى تكرار التشبيه ألفه شعراء الإحياء، ومنهم حافظ إبراهيم الذى يقول^(٥٣):

خُلِقَ كضوء البسدر، أو كالروض، أو

كالزهر، أو كالخمر، أو كالماء

وما له دلالة فى هذا السياق أن أحمد شوقى يتفوق على الجارم والبارودى وغيرهما من شعراء الإحياء فى الوصول إلى الرقم القياسى لعدد التشبيهات المتتابعة فى القصيدة الواحدة، وأوضح مثال على ذلك قصيدته البائية «صدى الحرب» فى الجزء الأول من «الشوقيات». وهى القصيدة التى كتبها فى السلطان عبد الحميد، واصفاً الوقائع الحربية العثمانية التى حدثت فى عهده، متوقفا عند الموقعة التى جرت فى سهل «فرسالا» وانتصر فيها العثمانيون بواسطة الجيش التركى الذى ينسب إليه شوقى نفسه، مستخدما ضمير الجمع «نحن» الذى يجمع ما بين الأتراك والعرب فى القرآن الذى تتكرر فيه التشبيهات على النحو التالى:

ورحنا يهبُ الشرُّ فـيـنـا وفـيـهـمُ

وتشمل أرواح القتال وتجـنـب

كأننا أسودُ رابضاتُ، كأنهم

قطيع بأقصى السهل، حيران، مُذنب

كأن خيام الجيش فى السهل أينق

نواشزُ، فـوـضـى، فى دجى الليل شُرْبُ

كأن السرايا ساكنات موانجـا

قطائع، تعطى الأمن طوراً، وتسلب

كأن القنا دون الخيام نـوـازـلا

جداول، يجسره الظلام، ويسكب

كأن الدجى بحرٌ إلى النجم صاعد

كأن السرايا موجهُ المتضـرُّب

كأن المنايا فى ضمير ظلامه
 همومُ بها فاض الضمير المحجَّب
 كأن سهيل الخيل ناع مبشَّـرُ
 تراهنَ فيها ضُحْكا وهى نَحْـب
 كأن وجوه الخيل غُـرًا وسيمـةً
 درارى ليل طُلُعَ فيه ثُقُـب
 كأن أنوف الخيل حَرَّى من الوغى
 مجامرُ فى الظلماء تهـدا وتلهـب
 كأن صدور الخيل غُـدَرٌ على الدجى
 كأن بقايا النضح فيهن طُـحـلـب
 كأن سنى الأبواق فى الليل برقـه
 كأن صداها الرعدُ للبرق يصحـب
 كأن نداء الجيش من كل جانب
 دوى رباح فى الدجى تتـذبـذب
 كأن عيون الجيش من كل مذهب
 من السهل جنُّ جُـوْلُ فيه جـوُب
 كأن الوغى نارُ، كأن جنودنا
 مـجـوسُ إذا ما يُمـمـوا النار قـرُـوا
 كأن الوغى نارُ، كأن الردى قـررى
 كأن وراء النار حاتم يـمـأدب
 كأن الوغى نارُ، كأن بنى الوغى
 قـراشُ، له فى ملمس النار مأرب

والتكرار الاستهلالى للأداة لافـت فى أبيات شوقى كالإشارة التنبهية التى تبقى
 القارئ فى الدائرة نفسها، وفى علاقته بالمشهد ذاته، وذلك بما يبطئ من إيقاع التقاء
 القارئ بالمشاهد، ويدفعه إلى التمعن فى تفاصيلها. ومن هذا المنظور يقوم التكرار
 بمهمة تعداد العناصر واستقصاء تفاصيلها فى الوصف الذى لا يذكر العناصر إلا

مقرونة بمشبهاتها. والبداية هي ضمير المتكلم الجمع الذى يضع الأنا الجماعية فى مواجهة أعدائها، ويصلها بالأسود الرابضة فى مواجهة الأعداء الذين يتحولون فى التشبيه إلى قطع من الغنم التى تحاكي الذئب. وتتفرع مفردات المشهد من هذه البداية الدالة، ابتداء من خيام الجيش التى تشبه النوق المرتفعة، مروراً بكتائب الجند التى تشبه الأمواج المتدافعة، والرماح التى تشبه الجداول فى تعاقبها، والظلام الذى ينبسط كالبحر الذى يصعد فى امتداده إلى النجم، والموت الذى يفيض فى ضمير هذا الظلام كأنه الهموم اللانهائية للبشر، وذلك جنباً إلى جنب سهيل الخيل الذى يشبه صوته صوت الناعى والبشير على السواء، ووجوه الخيل البيضاء التى تشبه النجوم المضطربة فى الظلماء، وصدور الخيل التى تتتابع قطرات العرق عليها فتظهر كالتحالب على صخور الشاطئ، ويمضى تصوير المشاهد بتتابع التشبيه، فلا يفلت التصوير نداء الجيش الذى يشبه دوى الريح، أو أرصاد الجيش التى تشبه الجن، ولا يكتمل التصوير إلا بالنار التى تتكرر فى وصف الحرب، مقترنة بالجنود الذين يشبهون المجوس الذين يعبدون النار بتقديم الأضحية إليها، وما ذلك إلا لأنهم بنو الحرب الذين يتخذون منها فراشا، ومن نارها هدفاً، فهى نار الحرب التى تتحول إلى قرى، كرمه لا ينقطع، كأن وراء هذه النار حاتم الطائي الذى لم يكن يكف عن كرمه.

ولا يجد شوقى حرجاً فى تكرار التشبيه ما يقرب من ثلاثين مرة، وذلك من غير أن يظهر شيئاً من التردد، أو حتى يفصل بين التكرار بما يخفف من وطأة كثرتة، دافعه إلى ذلك تصوير عناصر الحرب التى خاضها الترك، وإبراز سطوة جيشهم الذى يسترجع أمجاد الجيوش العربية التى قادها أمثال المعتصم وغيره، ورغم ذلك كله يسهل على المتمعن فى الصور المتكررة أن يلاحظ أن بعضها يبتعد عن الموضوع الأساسى للقصيدة، ويفقد خاصية المشاكلة حتى من منظور البلاغة القديمة، فالهموم أضعف من أن تشبه المنايا، خصوصاً حين نضع فى اعتبارنا أن المشبّه به لا بد أن يكون متمكناً فى الصفة التى تجمعها بالمشبه ويزيد عليه فيها، وإلا فقد التشبيه وظيفته الشارحة أو المبرزة للمعنى المقصود. والتكرار المكوّن من تشبيهات منفصلة ينتهى إلى تثبيت الحركة العنيفة أو الصدام المتحرك الذى يفترض فى هذا الجزء تصويره. ولعل الشعر العربى كله لم يعرف هذه البراعة الحرفية فى التكرار إلا عند شوقى، فيما يقول الأستاذ على

الجندى فى كتابه عن « فن التشبيه ». لكنها البراعة التى يعنىها المباهاة بال تكرار، حتى لو انتهى الأمر إلى تناقض التشبيه كأنه سهيل الخيل الذى يشبه صوت الناعى وصوت البشير معا، أو كأنه الحرب التى تنقلب إلى نوع من الكرم الحامى الذى لا مبرر نفسيا له فى هذا السياق.

ومن الطريف ملاحظة أن البارودى يتفوق على شوقى فى مضمار مقابل للمنافسة فى هذا السياق، هو مضمار حشد أكبر عدد ممكن من التشبيهات داخل حدود البيت الواحد. وتلك ظاهرة تتكرر فى شعره بشكل لا يحدث فى شعر حافظ أو شوقى أو الجارم أو أى شاعر آخر من شعراء عصر الإحياء. ويمكن أن تقديم بعض الأمثلة على هذا النوع فى تصويره الطبيعة، خصوصا حين يقول^(٥٥):

فترابه نفس العبير، ونبته
سرق الحرير، وماؤه فلق الضحى
أو حين يكرر وصف الموضوع نفسه^(٥٦):

فالترب مسك، والجداول فضة
والقطر درُّ، والبهار نضار
أو حين يصف المرأة بقوله^(٥٧):

فالعين نرجسة، والشعر سوسنة
والنهد رمانة، والخذ تفاح
ويشبه ذلك قوله^(٥٨):

كالورد خدا، والبنفسج طُـرَّة
والغصن قُـدا، والغزالة مَلْفَتا
وقوله^(٥٩):

فالحظ غضب صارم، والهدب نبـ
ل صائب، والقدر مـح أسـمـر
وقوله^(٦٠):

حواجبها القسى، ولحظتهاها
بها سهـمان، والأهداب ريش

وقوله^(٦١):

تحكى الغزالة الحساظا إذا نظرت،

والورد خدا، وغصن البان أعطافا

وكما يؤكد تكرار التشبيهات على هذا النحو مهارة الصنعة الشعرية، بمعناها القديم، فإنه يؤكد مفهوم التصوير على النحو الذى شاع فى عصر الإحياء، وعلى النحو الذى فهمه الشاعر الإحيائي، متابعا أسلافه الذين تعلم منهم، ومن كل ما سبقوه إلى فعله، تماما كما سبق أبيات البارودى عشرات الشعراء، فى التقاليد التى بدأت بمثل بيت امرئ القيس الجاهلى^(٦٢):

له أيطلا ظبى، وساقا نعاما

وإرخاء سرحان، وتقريب تنفل

وتصاعدت بمثل بيتى أبى نواس العباسى^(٦٣):

يا قـمـرا أبـرزـه مـأتم

ينـدب شـجـوا بـين أـتـراب

يـبـكى فـيـذرى الدُّر من نرجسٍ

ويـلـطـم الـوـرْدَ بـعـنـاب

الهوامش

- (١) ديوان البارودي ٢/٢٥.
- (٢) راجع قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق س.أ. بونيباكر، بريل، لندن ١٩٥٦، ص: ٥٦-٥٧ والعسكري: الصناعتين، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلى البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة ١٩٥٢، ص: ٢٤٥-٢٤٨ وابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٥، ٢/٢٢٦.
- (٣) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٤٨، ٣/١٣١-١٣٢.
- (٤) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة ١٩٦١، ص: ٣١٧.
- (٥) ديوان البارودي ١/١٠٠.
- (٦) المصدر نفسه ٢/٣٨.
- (٧) المصدر نفسه ٢/٧٤.
- (٨) ديوان إسماعيل صبري، ص: ٧١.
- (٩) ديوان حافظ ٢/٢١٠.
- (١٠) الشوقيات ١/٢٣٥.
- (١١) ديوان البارودي ٣/١٠٤.
- (١٢) ديوان حافظ ١/٦٨.
- (١٣) ديوان البارودي ٢/١٠٥.
- (١٤) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٢، ص: ٣١٢.
- (١٥) رسائل إخوان الصفا، وخلان الوفا، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٧، ١/٢٣٦.
- (١٦) أحمد عبد الوهاب أبو العز: اثني عشر عاما في صحبة أمير الشعراء، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٣٢، ص: ٢٢-٢٥.
- (١٧) ديوان البارودي ١/١٥ وما بعدها.
- (١٨) المصدر نفسه ١/٩٢.
- (١٩) المصدر نفسه ٤/٤٦-٤٣.
- (٢٠) الشوقيات ٢/٣٧.
- (٢١) المصدر نفسه ٢/٥٧.
- (٢٢) ديوان البارودي ١/١٠٤.
- (٢٣) راجع تشارلتن: فنون الأدب، تعريب زكي مجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥، ص: ٨٢ وقارن بكتاب René wellek and Austin Warren, Theory of Literature, A Harvest Book, New York 1956, P.187.
- (٢٤) ديوان مجنون لبلى، جمع وتحقيق عبد الستار فراج، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٧٩، ص: ١٠٢.
- (٢٥) عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق ه. ريتزر، وزارة المعارف، استانبول ١٩٥٤، ص: ١٣٦-١٣٧.

- (٢٦) ديوان البارودي ١/٧٢، ٢/١٦٦، ٤/١٦٥.
- (٢٧) المصدر نفسه ١/٧٢.
- (٢٨) المصدر نفسه ١/٧٧-٧٨.
- (٢٩) المصدر نفسه ٢/٢٠٣.
- (٣٠) المصدر نفسه ٢/٦٢.
- (٣١) المصدر نفسه ١/٢٦٥.
- (٣٢) مختارات البارودي ٤/٤٥.
- (٣٣) الشوقيات ٢/٥٠.
- (٣٤) المصدر نفسه ٢/٣٧-٣٨.
- (٣٥) ديوان حافظ ١/٢٠.
- (٣٦) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، مطبعة القدس، القاهرة ١٣٥٢، ١٦/٢.
- (٣٧) طه حسين: حافظ وشوقي، من المجموعة الكاملة، المجلد الثاني عشر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت د.ت، ص: ٥٠٩ - ٥١٠ ص:
- (٣٨) على الجندي: فن التشبيه ٢/٢٧٦.
- (٣٩) ديوان البارودي ١/١١٨.
- (٤٠) الشوقيات ٢/٥٩.
- (٤١) المصدر نفسه ١/٢١.
- (٤٢) المصدر نفسه ٢/٥١.
- (٤٣) شرح التنوير على سقط الزند ٢/٥٧.
- (٤٤) مختارات البارودي ٤/١١٧.
- (٤٥) على الجندي: فن التشبيه ٣/٢٩٢.
- (٤٦) عباس العقاد (بالاشتراك مع المازني): الديوان في الأدب والنقد، الطبعة الثالثة، دار الشعب القاهرة د.ت، ص: ٢٠-٢١.
- (٤٧) حازم القرطاجني: قصائد ومقطعات، تحقيق محمد الحبيب بن الحوجة، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٧٢، ص: ١٨٨.
- (٤٨) ديوان ابن هاني الأندلسي، دار صادر، بيروت د.ت، ص: ١٩٤.
- (٤٩) المصدر نفسه، ص: ٢٠٩.
- (٥٠) ديوان البارودي ٢/٢٥١-٢٥٢.
- (٥١) الشوقيات ١/١٦٨-١٦٩.
- (٥٢) ديوان الجارم ١/١٥.
- (٥٣) ديوان حافظ ٢/١٣٥.
- (٥٤) الشوقيات ١/٤٢-٤٤.
- (٥٥) ديوان البارودي ١/٧٨.
- (٥٦) المصدر نفسه ٢/٧٩.
- (٥٧) المصدر نفسه ١/١٧٢.
- (٥٨) المصدر نفسه ١/١٤٥.
- (٥٩) المصدر نفسه ٢/٧٣.
- (٦٠) المصدر نفسه ٢/١٧٩.
- (٦١) المصدر نفسه ٢/٢٨٤.
- (٦٢) ديوان امرئ القيس، تصحيح ابن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٤، ص: ٨٦.
- (٦٣) ديوان أبي نواس، حققه وضبطه أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت د.ت، ص: ٢٤٢.

خصائص المخيلة التقليدية

١- مزالق التعميم في الشعر

التعميم أعدى أعداء الفن، خصوصا حين ندرك أن الفن تجسيم وتعيين، وأنه ينفذ من الخاص الذي هو مجاله النوعى إلى العام الذى هو مجال القيم الجمعية، وأن تجسيمه كتعيّنه لا يتحقق إلا بواسطة الخيال الذى هو نقيض للتجريد الفلسفى والتعميم الخطابى فى عمله. هذا المبدأ العام ينطبق على أنواع الفن وأجناسه، وعلى رأسها الشعر، فالشعر ينطوى على خاصية حسّية بالضرورة، ما ظلت مدركات الحس هى المادة الخام التى يبنى بها الشاعر تجاربه مثل كل فنان، ولكن هذه الخاصية الحسية لا تعنى المحاكاة الحرفية للإحساسات، فذلك مجرد نسخ يُفقد الشعر - بل الفن - طابعه التخيلى الذى هو إعادة تأليف للمدركات وإعادة تشكيل للعالم بقصد اكتشاف العلاقات التى ينطوى عليها، أو حتى بقصد اكتشاف علاقات جديدة أو مغايرة.

والحرص على تأكيد الخاصية الحسية فى الشعر يلزم عنه تأكيد الخاصية التخيلية للشعر تخصيصا، والفن كله تعميما، الأمر الذى يعنى أن الشاعر لا يوصل القيم توصيلا مجردا، ولا ينقل الأشياء كما هى، وإنما يوصلها توصيلا خاصا ينطوى على إدراك ذاتى متميز، مثلما ينطوى على موقف من الأشياء والقيم. والنتيجة الملائمة لهذه العملية هى تحويل القيم والأشياء إلى صور شعرية ذات خصائص حسية، والانتقال من دائرة المحاكاة الحرفية للعالم إلى دائرة المحاكاة الرمزية له. وما دام التخيل لا ينفصل عن التخيل فى الشعر، من حيث كون التخيل خاصا بعملية الإبداع والتخييل خاص بعملية التلقّى، فإن فعل التخيل يتحقق بواسطة المدركات التى تعيد مخيلة الشاعر تشكيلها، وذلك لتسلمها إلى مخيلة القارئ التى يتحقق فيها وبها

التخييل، خصوصا حين تثير صور الشعر مخيلة المتلقى، فينفعل لتخييلها انفعالا يقود إلى الأثر الجمالى الذى تقصد إليه القصيدة.

ولا تحقق صور الشعر هذا الأثر بالدلالة على ماهية الموضوع المُخَيَّل أو حقيقته، فإنها لا تهتم بهذه الماهية أو تلك الحقيقة من حيث هما تجريد محض، وإنما تهتم بوقع الموضوع نفسه على الشاعر وصلته بالانفعالات، ومن ثم تهتم بأعراض الموضوع ولوازمه بلغة الفلسفة العربية القديمة، أو بمجموعة الصفات الحسية الملازمة له من حيث صلتها بالانفعالات الإنسانية. وما دامت ماهية الموضوع وحقيقته تجريدا محضا يتسم بالحياد، فلا يثير انفعالات ولا يرتبط بجوانب ذاتية، فمن المنطقى أن تترك صور الشاعر هذا الجانب إلى لوازمه الحسية التى تدخل فى إطار الإدراك الذاتى، وتكون باعثا على إثارة انفعالاتنا إزاء الأشياء والأحداث.

وكراهة التعميم فى الفن بوجه عام والشعر بوجه خاص نتيجة من نتائج هذا الفهم للخاصية الحسية فى علاقتها بالتخييل الذى يجعل من الشعر شعرا، ويضعه فى مقابل العلم الذى يعتمد على التجريد، أو الفلسفة التى لا تخلو أحكامها من معنى التعميم، خصوصا فى القضايا التى تعتمد على استقصاء المقدمات المفضية إلى النتائج. وخطورة التعميم فى الشعر أنه ينفى طابعه التخيلى الذى يقترن بالتخصيص والتجسيم والتعيين، وينقض خاصيته الحسية التى تحيل التخصيص والتجسيم والتعيين إلى مدركات يعيد الشاعر تشكيلها من منظور الموقف الشعري وبفاعليته فى الوقت نفسه. وتظهر أولى علامات التعميم حين يتداعى الفارق بين الشاعر والخطيب، أو يستبدل الشاعر بمخيلته المبدعة مخيلته التقليدية المقتربة بعقلية المعلم الذى يستبدل العام بالخاص. وأوضح ما يكون ذلك فى الجانب التقليدى من شعر شعراء الإحياء الذين جعلوا من القصيدة مجالا للخطابة والتعليم فى حالات كثيرة، فانتهى بهم الحال إلى التعميم الذى أفسد الكثير من مجالى القصيدة الإحيائية، وجعلها نموذجا سلبيا يمكن الاستفادة منه لتأكيد أهمية الخاصية الحسية لعمل المخيلة الشعرية فى كل أحوالها.

وتظهر دلائل التعميم فى الجانب التقليدى من الشعر الإحيائى عندما يتوقف الشاعر الإحيائى عن التعبير عن شعوره الخاص، ويستبدل به الشعور العام. خذ مثلا

قصائد الرثاء التى اشتهر بها أحمد شوقى وحافظ إبراهيم، تجد أن كلا الشاعرين لا يدخلنا إلى أعماقه الذاتية لنعرف منه خصوصية حزنه الخاص على من فقد، بل يؤثر تعميم الحزن وفرضه على كل شئ من حوله، خالطا التعميم بالمبالغة، كما لو كان لابد أن تُدَكَّ الأرض دُكًّا وتلطخ الدماء أوجه السماوات والأرض، وتغرق الدموع كل شئ على ظهر البسيطة، فتحمل النعش حملا إلى مثواه الأخير. ولا غرابة - والأمر كذلك - لو اكتمل المشهد بشئ كثير من الرعد واضطراب البرق وقيام القبر نفسه جاثيا ليقابل الفقيد.

ولا طائل من بحث المرء فى مثل هذه المشاهد عن ملامح خاصة للمرثى، أو عن تفرد الشاعر الخاصة التى تفجرت فى نفس الشاعر لحظة الرثاء، فما يغمر قصائد الرثاء هو الركام المتدافع من مبالغات التعميم والصور النمطية التى يصح أن يرثى بها أى شخص فى الوجود .

ولعل هذا يوضح أن خاصية التعميم فى الخيال التقليدى للشاعر الإحيائي قرينة النمطية، ولا تفترق عنها. وهى خاصية يمكن أن نضيفها إلى المبالغة ونرجعها إلى الأسباب نفسها التى أنتجت المبالغة. ويمكن للقارئ أن يتوقف عند مرثية محمود سامى البارودى لصديقه عبد الله فكرى على سبيل المثال، خصوصا حين نقرأ^(١):

ألا بأبى من كان نورا مـجـسـدا
يفيض علينا بالنعيم رواؤه
ثوى برهة فى الأرض، حتى إذا قضى
لبانته منها، دعتة سـمـاؤه
وما كان إلا كوكبا حلّ بالشرى
لوقت، فلما تم شال ضـيـاؤه
نضا عنه أثواب الفناء، ورفرفت
إلى الفلك الأعلى به مُضَوَّكُوه
فأصبح فى لُجّ من النور سـابـحـا
سواحله مجهولة وفضاؤه

تَجَرُّدٌ من غمد الحوادث ناصعاً
وما السيف إلا أثره ومضـاؤه
فإن يك ولى فهو باقٍ بأفقـه
كنجم يشوق الناظرين بهـاؤه
ولولا اعتقادي أنه فى حظـيرة
من القدس لاستولى على الجفن ماؤه
عليك سلام من فؤاد نـزاه
إليك نزاع أعجز الطـُـبُّ داؤه

تجد أن صور هذه القصيدة، وقد نقلتها كاملة عن ديوان البارودى، مثل كثير غيرها من صور الرثاء التقليدى فى الشعر الإحيائى، لا تقدم المثنى بوصفه ذاتا متفردة لها خصوصيتها وملامحها التى تميزها عن آلاف الذوات الأخرى، بل تقدم مجموعة من الصفات المطلقة العامة التى يمكن أن تنطبق على أى كائن فى الوجود، وتلك هى النمطية فى معنى التعميم، الذى ينطبق على كل أحد لأنه لا ينطبق على أى أحد فى خصوصيته. ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن البارودى كتب هذه القصيدة أصلا فى رثاء جمال الدين الأفغانى ثم حولها عنه إلى رثاء صديقه عبد الله فكرى. ولا فارق بين الاثنين من منظور التعميم الذى يصاغ به النمط الذى يقبل أى اسم، أو يغدو علامة على كل شخص.

ولا يتميز الرثاء وحده بهذه الصور النمطية مطلقة الصفات، فالواقع أن أمثال هذه الصور خاصة عامة فى جميع المجالات التقليدية فى الشعر الإحيائى وأغراضه. ومن الصعب أن يعثر القارئ فى الأبعاد التقليدية من مدائح الشعراء الإحيائيين وغزلهم وهجائهم على أية صفات فردية خاصة تميز الممدوح أو المهجو أو المرأة التى يعشقها الشاعر، بل - على العكس من ذلك - يكتشف أن الصور التى يرسمها الشاعر الإحيائى لهؤلاء جميعا إنما هى صور نمطية عامة، لا تتجاوز الحدود القديمة لقوالب التشبيهات والاستعارات الجاهزة فى الشعر العربى القديم. خذ مثلا مدائح البارودى - رغم ما أكدته فى شعره من أنه لم يمدح طلبا للعتاء - تجده يمدح توفيق على النحو التالى^(٣):

ملك فتمت به أرومة علوية
 ملكت بسؤدها عنان الفـرقـد
 يقظ البصيرة لو سرت في عينه
 سنة الرقاد فقلبه لم يرقـد
 بدهاته قيد الصواب، وعزمه
 شرك الفوارس في العجـاج الأويد
 فإذا تنمّر فهو زيد في الوغى
 وإذا تكلم فهو قيس في الندى
 متقسم ما بين حنكة أشيب
 صدقت مخيلته، وحليّة أمرد
 فنهاره غيث اللهيف، وليله
 في طاعة الرحمن ليل العبد

إقليد معضلة ومعقل عائـد
 وسماء منتجع وقبلية مهتد
 حسنت به الأيام حتى أسفرت
 عن وجه معشوق الشمائل أغيد
 ثم يمدح عباس على النحو التالي^(٣) :
 فيا ملكا عمت أياديه والتقّت
 به فرق الآمال وهى جوافل
 بك اخضرّت الآمال بعد ذبولها
 وحقّت وعود الظن وهى مخائل
 بسطت يدا بالخير فبينا كريمة
 هى الغيث أو فى الغيث منها شمائل

وأيقظت ألباب الرجال ففسارعوا
إلى الجند حتى ليس فى الناس خامل
وما مصر إلا جنة بك أصبحت
منورة أفنانها والخمائل
طلعت عليها طلعة البدر أشرقت
بلا لانه الأفاق والليل لائل
وأجريت ماء العدل فيها فأصبحت
وساحاتها للواردين مناهل
فيا أيها الصادى إلى العدل والندى
هلم فذا بحر له البحر ساحل
ملك أقر الأمن والخوف شامل
وأحيا رميم العدل والجور قاتل
ثم يمدح فى قصيدة ثلاثة ممدوحا وهميا على عادته فى رياضة القول^(٤)؛
هو الملبك الذى لولا مآثره
ما كان فى الدهر يسر بعد معسور
قلّ النوائب فأنصاحت دياجرها
بمرفه من سيفوف الرأى مآثور
وأصلحت عنت الأيام حكمته
من بعد ما كان صدعا غير مجبور
مسدد الرأى موفور الظنون على
رعى السياسة فى ثبت وتحوير
لا يغمد السيف إلا بعد ملحمة
ولا يعاقب إلا بعد تحذير

وعندما يتأمل القارئ المعاصر هذه النماذج الثلاثة يكتشف أنه لا فارق بين عباس
أو توفيق أو ذلك الممدوح الوهمى، بل على العكس من ذلك يلحظ أن الصور التى
يوصف بها الثلاثة معا هى صور واحدة، تلحّ على تقديم الحاكم بوصفه غطا عاما مطلق

الصفات دون أن تؤكد خصائصه الفردية التى تميزه عن غيره. وترتد هذه النمطية فى الصور إلى سبب بسيط، هو أن الشاعر عندما قدم هذه الصور لم يكن يشعر بانفعالات أو مشاعر خاصة إزاء من يتحدث عنهم، ومن ثم لم تأت الصور حاجة ملحة للتعبير عن مشاعر داخلية. ولعل البارودى كان يستخف - فى أعماقه - بكل من توفيق وعباس ويرى نفسه أحق بالملك منهما، ولكن الظروف الاجتماعية للشاعر الإحيائي - بوصفه واحدا من رعايا حاكم مطلق ينبغى أن يمدحه الشعراء - جعلت البارودى مضطرا إلى أن يكتب مدائحه دون شعور أو اقتناع داخلين بمن يكتب عنهم.

ولما كان البارودى مستغرقا فى الموروث، مشبع الذاكرة بمواده القديمة، تدفقت على ذهنه الصور القديمة للحاكم، وهى فى أغلبها صور نمطية أنتجتها الظروف نفسها التى أنتجتها مدائح البارودى أو غيره من شعراء الإحياء فى أحوال تقليديهم، فعندما يصبح الحاكم ظل الله فى الأرض الذى يحق له أن يلهو بمصائر البشر، ويرى نفسه من طينة أنفس وأعظم من طينتهم، لن يطلب من الشاعر أن يصوره بوصفه إنسانا عاديا له ما لكل رعيته من محاسن ومساوئ، بل بوصفه نموذجا مثاليا للحاكم الذى يجمع كل فضائل الكون داخل عباءته. ولما كان الشاعر حريصا على نفع مادی أو معنوی، أو حتى على سلامته، فليس أمامه مفر من أن يصعد بهذا الحاكم إلى مرتبة المثال أو النموذج، بغض النظر عن اقتناعه الشخصى أو نظرتة الذاتية إلى هذا الحاكم، وبغض النظر أيضا عن واقع الأمر.

ولذلك لم يعرف الشعر العربى فى أغلبه - لا عند القدماء ولا عند الإحيائيين - الصورة الإنسانية الواقعية للحاكم بقدر ما عرف الصورة النمطية العامة التى ينبغى أن تجمع بين خيوطها الزائفة الفضائل التى أحصاها قدامة بن جعفر - فى كتابه «نقد الشعر» - وهى: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة. وليس أدل على ذلك مما كتبه شوقى عن نجاة السلطان العثمانى من قذيفة أطلقت عليه سنة ١٩٠٥م^(٥):

بأى فؤاد تلتقى الهول ثابـتا

وما لقلوب العالمين ثبات؛

إذا زلزلت من حـولك الأرض رادها

وقارك حتى تسكن الجنبات

وإن خرجت نار فكانت جهنما
 تغذى بأجساد السورى وتقوات
 وترتج منها لجة ومدينة
 وتصلى نواح حرها وجهات
 تمشيت فى برد الخليل فخضتها
 سلاما ويردا حولك الغمرات
 وسمرت وملء الأرض حولك أدرع
 ودرعك قلب خاشع وصلاة
 ضحوكا وأصناف المنايا عوابس
 وقورا وأنواع المتوف طغاة
 يحوطك إن خان الحماة انتباههم
 ملائك من عند الإله حماة
 تشير بوجه أحمدي منور
 عيون البرايا فيه منحسرات
 يحيى الرعايا والقضاء مهلل
 يحييه والأقدار معـتذرات

فالنمطية التى كانت عند البارودى تتكرر عند تلميذه شوقى الذى يشاركه فى
 التقاليد نفسها، والنتيجة هى الصور النمطية للخليفة التى تغدو تكراراً لصور الشعر
 القديم. ولذلك نجد فى أبيات شوقى الشجاعة المطلقة بمعناها التقليدى، فالخليفة مهيب
 يواجه المأسى بكبرياء ملكى لا يبالى معه لو اهتز الكون كله من حوله، بل إن وقاره
 ليرود الأرض لو زلزلت، فلا عجب أن سار بين مكامن الموت والكوارث فى ثقة النبى
 إبراهيم و أمنه، تحوطه الملائكة عن يمين وشمال، ويأتيه القضاء محييا والقدر معتذرا.
 ولا فارق هنا فى نمطية الصور وتعميمها وزيفها وبين ما قاله المتنبى، مثلاً، عن سيف
 الدولة^(١):

وقفت وما فى الموت شك لواقف
 كأنك فى جفن الردى وهو نائم

تَمْرَبِك الأَبْطال كَلَمَى، هَزِيمَة
وَجْهَكَ وَضَّاح، وَتَغْرِكَ بِاسْم
تَجَاوَزَتْ مَقْدَار الشَّجَاعَةِ وَالنَهَى
إِلَى قَوْل قَوْم أَنْتَ بِالْغَيْبِ عَالِم
فَشَوَّقِي مِثْلَ الْمُتَنَبِّئِ الَّذِي تَأْثُرُ بِهِ، كِلَاهُمَا حَرِيصٌ عَلَى أَنْ يَصِفَ شَجَاعَةً مَعْدُوحَهُ
وَصِفًا مُطْلَقًا عَامًّا دُونَ مَا صَدَقَ أَوْ وَاقَعِيهِ، وَكِلَاهُمَا يَجْعَلُ مِنْ هَذَا الْمَدُوحِ غَطَا لَا يَفْتَرِقُ
عَنْ غَيْرِهِ مِنَ الْأَنْمَاطِ الَّتِي تَنَافَسَ الشُّعْرَاءُ التَّقْلِيدِيُّونَ فِي رَسْمِهَا وَصُوغِهَا عَلَى شَاكِلَةِ
رَغَبَاتِ الْحَاكِمِ الَّذِي فَضَّلَ عَلَيْهِمْ رَسْمَ هَذِهِ الصُّورِ إِعْلَاءً لِشَأْنِهِ وَتَأْكِيدًا لِمَهَابَتِهِ فِي
نَفُوسِ رَعِيَّتِهِ. وَلَسْتُ فِي حَاجَةٍ بَعْدَ ذَلِكَ إِلَى الْعَدِيدِ مِنَ الْأَمْثَلَةِ، سِوَاءٍ فِي الْمَدِيحِ أَوْ
فِي غَيْرِهِ، فَالْحَقُّ أَنْ مَا يُقَالُ عَنْ صُورِ الْمَدِيحِ يُقَالُ عَنْ صُورِ الْهَجَاءِ وَالطَّبِيعَةِ وَالْمَرْأَةِ فِي
الْجَوَانِبِ التَّقْلِيدِيَّةِ مِنْ شَعْرِ الْإِحْيَاءِ، فَالْقَارِئُ لِهَذِهِ الْجَوَانِبِ لَنْ يَجِدَ أَى فَرْقٍ أَسَاسِيٍّ بَيْنَ
صُورِ حَافِظٍ أَوْ الْبَارُودِيِّ أَوْ شَوَّقِي التَّقْلِيدِيَّةِ. وَإِذَا كَانَتْ غَمْطِيَّةُ الْمَدِيحِ وَالرِّثَاءِ وَالْهَجَاءِ
تَرْجِعُ إِلَى طَبِيعَةِ الْعِلَاقَةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ الَّتِي رُبِطَتْ بَيْنَ الشَّاعِرِ التَّقْلِيدِيِّ وَمَنْ تَوَجَّهَ إِلَيْهِمْ
بِشَعْرِهِ، هِيَ الْعِلَاقَةُ الَّتِي دَفَعَتْهُ إِلَى تَوَلِيدِ الصُّورِ التَّرَاثِيَّةِ فِي الْمَجَالَاتِ نَفْسِهَا، فَإِنَّ
غَمْطِيَّةَ الْغَزْلِ وَوَصْفَ الطَّبِيعَةِ تَبْدَأُ وَتَنْتَهِي بِاسْتِغْرَاقِ الشَّاعِرِ فِي الْمَوْرُوثِ التَّقْلِيدِيِّ
نَفْسِهِ، وَحِرْصِهِ عَلَى مَنَافَسَةِ شَعْرَانِهِ وَمَحَاكَاتِهِمْ.

٢- قَصِيدَةُ الْمُبَالَغَةِ وَالِافْتَعَالِ

المُبَالَغَةُ وَالِافْتَعَالُ مِنَ الصِّفَاتِ الَّتِي تُمَيِّزُ بِهَا الْقَصِيدَةُ التَّقْلِيدِيَّةُ فِي أَحْوَالِ
رَدَائِهَا، وَلَيْسَ مِنَ الضَّرُورِيِّ أَنْ نَقْدِمَ أَمْثَلَةً عَلَى هَاتَيْنِ الصِّفَتَيْنِ مِنْ شَعْرِ الشُّعْرَاءِ
التَّقْلِيدِيِّينَ الصِّغَارِ، بَلْ يُمْكِنُ تَقْدِيمُ نَمَازِجٍ مِنْ شَعْرِ كِبَارِهِمْ، أَعْنَى مِنْ شَعْرِ الْبَارُودِيِّ
وَشَوَّقِي وَحَافِظٍ، فَفِي شَعْرِ هَؤُلَاءِ الْكِبَارِ، خُصُوصًا حِينَ يَغْلِبُ التَّقْلِيدُ وَتُظْهِرُ آثَارَهُ
السَّلْبِيَّةَ، مَا يَصْلَحُ لِأَنْ يَكُونَ أَمْثَلَةً وَاضِحَةً لِلْمُبَالَغَةِ وَالِافْتَعَالِ.
وَتَرْجِعُ هَذِهِ الْخَاصِيَّةُ إِلَى الْأَسْبَابِ نَفْسِهَا الَّتِي سَبَقَ أَنْ ذَكَرْتُهَا، وَالَّتِي تَتَّصِلُ
بِطَبِيعَةِ الْعِلَاقَةِ السَّلْبِيَّةِ لِلشَّاعِرِ الْإِحْيَائِيِّ بِأَسْلَافِهِ، تِلْكَ الْعِلَاقَةُ الَّتِي انْتَهَتْ إِلَى الْمُبَالَغَةِ
وَالِافْتَعَالِ فِي الصُّورِ التَّقْلِيدِيَّةِ. وَيَتَكشَّفُ ذَلِكَ عِنْدَمَا نَضَعُ فِي اعْتِبَارِنَا أَنَّ حَيَاةَ

الصورة الشعرية بوجه عام ترجع إلى سياقها، وأن الصور القديمة عندما تُفصل عن سياقها الذى تستمد منه حياتها تفقد جزءا كبيرا من قدرتها الإيحائية وثرانها العاطفى. وعندما يحوّر الشاعر التقليدى فى عناصرها ويضيف إليها عناصر جديدة - طلبا للبراعة والابتكار - فإن النتيجة تغدو مسخا مشوها، ينطق بالافتعال والمبالغة. خذ مثلا صورة أبى العلاء التى قالها فى مراثيته المشهورة للفقيه الحنفى^(٧):

خَفُّفَ السَّوْطِ مَا أَظُنْ

أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

تجد أنها تتحول على الفور - عندما يعزلها حافظ إبراهيم عن سياقها ويعبث بها محاولا توليد صورة جديدة - إلى هذا المسخ الشائن:^(٨)

لست أدعوك بالتراب ولكون

بخدود المصلاح والأجساد

بقدود الحسان، بالأعين النجس

ل، بتلك القلوب والأكباد

ولم تكن صور التقليد فى الشعر الإيحائى توليدا مباشرا على هذا النحو، إذ يحدث كثيرا - كما قلت من قبل - أن يكون المصدر القديم الذى تولدت عنه الصور الإيحائية مولدا بدوره من مصادر أقدم منه. قد ينطوى المصدر الأصيل الذى تفرعت منه كل عمليات التوليد المختلفة على قيمته الشعرية الخاصة، ولكن تقلبه من شاعر إلى آخر، فضلا عن تتابع عمليات التحوير فى عناصر الأصل، كان ينتهى بهذا الأصل إلى المبالغة التى غدت سمة عامة فى أغلب الشعر المتأخر زمنيا. وطبيعى أن يزداد الطين بلة عندما كان الشاعر الإيحائى المقلد يقوم بعمليات التوليد مما حفظته ذاكرته من هذا الشعر المتأخر، المتولد - بدوره - عن شعر أقدم منه. ومثال ذلك نجد فى شعر أحمد شوقى التقليدى الذى كان له غرامه ببعثرة الدم فى كثير من تشبيهاته الوصفية طرافة وابتكارا، وذلك إلى درجة أن نقرأ فى إحدى قصائده عن الربيع^(٩):

والجلنسار دم على أوراقه

قانى الحروف كخاتم السفاح

أو نقرأ وصفه وجه عبد الرحمن الداخل على هذا النحو البشع^(١٠):

فمه القانى على لبته
كبقايا الدم فى نصل دقيق
مده فانشق من منبته

من رأى شقى مقص من عقيق
والسبب فى هذه البشاعة أن مصادر شعر أحمد شوقى المقلد الذى يعول على
الذاكرة الحافظة ترجع إلى العصور المتأخرة التى بعثر شعراؤها الدم فى تشبيهاتهم طلبا
للاستطراف أو الغرابة، وذلك على نحو ما فعل الشاعر العباسى كشاجم الذى وصف
شفة حبيبته على هذا النحو^(١١):

عذبت فى الرشف منها شففة
مصّها أطيّب من نيل القبل
وعليها حمرة فى لعس
تستعير اللون من صبغ الخجل
هى فيما خلت آثـار دم
من فؤادى عل فيه ونهل

ويعنى ذلك أن المبالغة لم تكن خاصية ينفرد بها الشاعر الإحيائى التقليدى
بالقياس إلى أقرانه من شعراء الموروث بل هى أمر طبيعى أنتجه موقف الشاعر المتأخر
الذى لم يخرج عن دائرة تقليد المتقدم. ولا فارق جذريا فى هذه العملية بين تقليد
الشاعر الإحيائى وتقليد أسلافه من شعراء الموروث، فعلاقة كل منهم بما قبله من
الشعراء علاقة واحدة فى النوع وإن اختلفت فى الدرجة.

ومع ذلك يقول أستاذنا الدكتور شوقى ضيف، متحدثا عن العناصر الجديدة فى
شعر محمود سامى البارودى، فى كتابه الذى يحمل اسم الشاعر، حيث نقرأ:

«ولم نتحدث عن أثر الآداب التركية فى أشعاره، لأنها حتى هذا التاريخ كانت
تعد فرعا يانعا من شجرة الآداب الفارسية الكبيرة، وقد أثرا معا فى شعره أثرا معنويا
عاما هو المبالغة، إذ يفرق فى أخيلته ومعانيه إغراقا بعيدا. وحقا فى شعرنا القديم
إغراق ومبالغات كثيرة، غير أنها فيه وليدة الذوق الفارسى، وكأنما اضطرر هذا الذوق
مرة ثانية عند البارودى بسبب قراءته فى الآداب الفارسية والتركية مباشرة، ومن ثم

انتشر فى أطراف أشعاره فى الفخر وفى الغزل وفى غيرهما من الأغراض، كأن يقول
فى وصف انهمار دموعه:

ومما زاد مـاء النيل إلا لأننى

وقفت به أبكى فراق الحـباب

والفكرة التى يطرحها أستاذنا الدكتور شوقى ضيف تستحق وقفة، فضلا عن ما
تستحقه من اعتراضات، فالمبالغات فى الشعر القديم لم تكن وليدة ذوق أجنبى - وهو
الفارسى فى نظر أستاذنا الفاضل - وإنما كانت تطورا طبيعيا لحرفية الشاعر وأتباعه
صور القدماء وتوليدها الذى انتهى به إلى المبالغة. أما المثل الشعرى الذى يضره
أستاذنا برهانا على فكرته، وقد سبق أن استشهدت به من قبل فى القسم الخاص
بذاكرة الشاعر التقليدى، فهو قديم قدم الشعر العربى نفسه، فالمبالغة فى وصف
الدموع موجودة فى الشعر الجاهلى ذاته، خصوصا عند امرئ القيس الذى يقول^(١٣):

فعينك غربا جدول فى مفاضة

كمر الخليج فى صفيح مُصَوَّب

قد تكون المبالغة هنا مقبولة لأنها جزء من تهويل البدوى الساذج عندما يعبر عن
مشاعره وانفعالاته، ولكن الصورة الشعرية التى صاغها امرؤ القيس الجاهلى - وهذا
هو المهم - أخذت تدور بين الشعراء العباسيين، نتيجة حرصهم على التقوقع فى حدود
المعانى القديمة وتوليدها، الأمر الذى دفع البحترى إلى أن يقول:

وسأستقل لك الدموع صبابة

ولو أن دجلة لى عليك دموع

وهو من الأبيات المشهورة التى امتدحها عبد القاهر فى كتابه «دلائل الإعجاز»
لأنها تدخل فيما يسمى بحسن التعليل^(١٤)، ولكن الصورة الجاهلية لم تتوقف عند هذا
الحد، بل تلتفها الشعراء المتأخرون بعد البحترى، فأخذها البهاء زهير - وهو شاعر تأثر
به البارودى تأثرا كبيرا - وصاغ منها أكثر من صورة تتكرر فى ديوانه، فمرة يطيب
ماء النيل لديه لأنه حل محل ريق الحبيبة^(١٥):

ومما طاب مـاء النيل إلا لأنه

يحل محل الريق من ذلك الشفـر

ومرة أخرى يزيد ماء النيل بسبب دموع الشاعر^(١٧٦):

وما زاد ماء النيل إلا بدمعى

لقد مرج البحرين يلتقيان

وجاء البارودى وتلقّف هاتين الصورتين - كعادته - وولّد منهما صورته

الجديدة^(١٧٧):

وما زاد ماء النيل إلا لأننى

وقفت به أبكى فسراق الحباب

ولم يصنع فيها أكثر من تحوير بسيط لم يقض على الشبه الواضح بين الأصل والصورة الجديدة فى البنية اللغوية والمعنى والوزن على السواء. وليس الأمر - والحال كذلك - أمر تأثر من البارودى بالشعر التركى أو الفارسى فى مبالغاته بقدر ما هو نتيجة طبيعية لعملية التوليد ذاتها، ودوران البارودى فى حدود المعانى القديمة كغيره من الشعراء المقلّدين السابقين عليه.

قد نرى نحن فى هذه الصور مبالغات سقيمة، أما البارودى فقد كان كأبناء جيله أو كغيره من شعراء التقليد، لا يرى أى سقم فى مثل هذه الصورة، بل كان يرى فيها صورا تستحق الفخر بدليل أنه ظل يكررها كثيرا فى شعره، فقال مثلا: ^(١٧٧)

وكفكفت دمعاً لو أسلت شئونه

على الأرض ما شك امرؤ أنه البحر

أو^(١٧٨):

ودموعاً أسالها الوجد حتى

غلبت أدمع الغمامة سبقا

ولا يختلف البارودى فى ذلك عن شوقى الذى يقول^(١٧٩):

نفسى مـرجـل، وقلـبى شـراع

بهما فى الدموع سـيرى وأرسى

أو^(١٨٠):

والخذ من دمعى ومن فيضه

يشرب من عين ومن جدول

أو^(٢١)؛

وتواريت بدمعى

عن عيون الرقباء

وإذا كان توليد الصور القديمة قد جرّ الشاعر الإحيائي إلى المبالغة، فى أحوال تقليده، فإن وظيفة الشاعر الاجتماعية، على نحو ما فهمها هذا الشاعر، انتهت به إلى النتيجة نفسها، بل يمكن القول إن هذه الوظيفة كانت تدفعه دفعا إلى المبالغة. أقصد إلى أن الشاعر التقليدى عندما يصبح محترفا، يعمل فى خدمة قوة اجتماعية خاصة، مثل الخديوى أو السلطان العثمانى أو سلطة الاحتلال أو القوى المصرية النامية، فإن عليه أن يكون داعية لهذه القوة، فيكيل الثناء المسرف لها من جانب، ويبالغ فى مدح سجايا ممثليها وصفاتهم ويهول من أعمالهم، كما يلجأ - من جانب آخر - إلى مجموعة من الحيل المضادة للتحقير من شأن أعدائهم، فيبالغ فى نقائصهم ويهول من عيوبهم، وهو فى هذا الجانب أو ذاك إنما يهدف إلى استشارة جماهير السامعين لتقف موقفا سلوكيا مقصودا من قبل، فتلتف حول ممدوحيه وتنفض عن أعدائهم.

ولو أخذنا علاقة أحمد شوقى وحافظ إبراهيم مثلا بقصر الخديوى، وجدنا ما يؤكد وجود هذا الجانب، فكلاهما كان يمدح طلبا للعطاء والنوال، وكلاهما لم يكن يستنكف التصريح بذلك، رغم كل ما تحدثنا به عن الوظيفة الأخلاقية للمديح، كما سبق أن أوضحنا فى دراسة الشاعر الحكيم. والمؤكد أن القيم الأخلاقية للمديح كانت تهتز مع مبدأ المنفعة، ذلك المبدأ الذى دفع شوقى وحافظ معا إلى إعلانه صراحة فى علاقتهما بالخديوى على وجه التحديد. ولذلك قال أحمد شوقى للخديوى توفيق^(٢٢):

وإنى لأرجو أن جهاك مسعفى

فبينى وبين الدهر فيما أرى عسر

أو^(٢٣)؛

يا عزيز الزمان سمعنا لناء

قد دعاكم على النوى وتوكل

أتجد الأيام فى هدم بيستى

ونداكم بكل بيت موكل

أى عذرا للدهر عندى، وركبنى
 أنت، مهما تكلف الدهر يفعل
 نظرة نظرة، وعذرا لعبد
 عهده فيك من عما ليس يسأل
 وما قاله شوقى لتوفيق قاله لابنه الخديو عباس حلمى الثانى^(٢٤)؛
 وطنى قبلتى وأنت إمامى
 بل فيها بوجه ربه اقتدائى
 راعينى وارعننى وكن لى أصفى
 لك حبيبى، وخدمتى، وولائى
 ولساننى فإنه لك إرث
 عن أبيبك اشتراه بالآلاء
 وقال له فى مرة أخرى^(٢٥)؛

فاسمع لعبدك وابن عبدك منطلقا
 متطائرا قل فى القوافى صيته
 وعلى الأساس نفسه قال حافظ إبراهيم للخديو عباس حلمى الثانى^(٢٦)؛
 عسى ذاك العام الجديد يسرنى
 ببشرى وهل للبائسين بشير
 وينظر لى رب الأربكة نظرة
 بها ينجلي ليل الأسى وينير
 أو^(٢٧)؛

أغليت بالعدل ملكا أنت حارسه
 فأصبحت أرضه تشرى بميزان
 جرى بها الخصب حتى أنبتت ذهباً
 فليت لى فى ثراها نصف فدان
 ويسهل على القارئ أن يستنتج من أمثال هذه الأبيات أن العلاقة بين الشاعر
 الإحيائى وبين الخديو الحاكم كانت - فى جذرها - امتداد للعلاقة القديمة نفسها بين

الشاعر العربى القديم من ناحية والخليفة أو الوالى من ناحية مقابلة. ولذلك انتهى الشاعر الإحيائى إلى النتيجة نفسها، خصوصا بعد أن أصبحت مبالغات الشاعر القديم فى مدائحه خير معين لشاعر الإحياء فى مدائحه الجديدة. ودليل ذلك ما قاله أحمد شوقى للسلطان العثمانى^(٢٨):

تاهت فـرُوق على العـواصم وازدهت
بجلوس أصيـد بالغ المقـدار
جـم الجلال كأنما كرسـيه
جـزء من الكرسي ذى الأنوار
وما قاله للأميرة فاطمة إسماعيل^(٢٩):
يا عمـة التاج ما بالنيل من كرم
إن قيس بحرکم الطامى بمقياس
لم تسكب التـبـر يمناه ولا قـذفت
كرائـم الدر والـياقوت والماس
أو قوله لأُم المحسنين^(٣٠):
النيل فجـر مشـرعين وعـيلما
وتفـجـرت يـناك خمـسة أبـحر
أو قوله للخديوي توفيق^(٣١):
هـذا العـزیز وذاك باب نواله
تـبـخـتر النـعماء تحـت ظلاله
أو ما ترى السادات فى أبوابه
ترجـولها التـشـريف باستقباله
ويُظـلهم ظل الإله فكلهم
آتيه عبدا خاشعا لجلاله
والدهر يحسدهم عليه فلر مشى
لسعى على رأس للشم نعاله

وعزیز مصر علی السریر کأنه
 قمر تجلی فی سماء کماله
 هیئات لیس البدر بین نجومه
 بأجل من مولای بین رجاله
 فاعطف علی شهر الصیام فإن فی
 تقبیل کفّک منتهی آماله
 نادیتہ فأتاک یسعی داعیا
 لله أن تحیا إلی أمثاله
 لولا سعودک فی السماء تضيئها
 لم تهد عین المجتلی لهلاله
 فامنح عبیدک فیہ ما عودتهم
 من بـرک المورود حوض زلاله
 فالحمد کل الحمد مقصور علیہ
 ک بحائـه وبیمـه وبدالـه

وإذا كانت المبالغة في المديح هي نتاج لموقف اجتماعي، يقوم في جوهره على المنفعة والتعلق والبحث عن المنفعة المادية أكثر من المتعة الشعرية الخاصة، فإن الرثاء هو نتاج للموقف نفسه بمعنى أو بآخر، ولذلك كان ينتهي إلى النتيجة نفسها. ولست في حاجة إلى الكثير من الأمثلة لإثبات ذلك، حسبى التوقف عند صورة واحدة يكررها شعراء الإحياء دون استثناء، وهي صورة دموع المشيعين لنعش المرنى، تلك الدموع التي تنهمر على الأرض كما لو كانت بحارا. وكما كانت مثل هذه الصور في مجال الغزل عملا من أعمال المبالغة الزائفة والتهويل المفتعل فإنها لا تتعدى ذلك في المراثى. ودليل ذلك ما قاله إسماعيل صبرى في رثاء بطرس غالى^(٢٢):

يا مـجـرـيا دمع الملا أبـحـرا
 أدركهم يا مـرـقـى الأدمع
 وما قاله أحمد شوقي في رثاء على أبى الفتوح^(٢٣):

فـانـظر سـريرك هل جـرى
فـوق الدـموع الهـطل
وما قاله كذلك فى رثاء سعد زغلول^(٣٤):

زورق فى الدمع يطفو أبـدا
عرف الضفـة إلا ما تلاها
أما حافظ إبراهيم فقد بلغ الغاية التى ليس وراءها لراغب فى المبالغة غاية أخرى،
خذ مثلاً رثاءه لمصطفى كامل^(٣٥):

تـسـعون ألفـا حـول نـعشـك خـشـع
يـمشـون تـحت لوائـك السـيـار
خطوا بأدمعهم على وجه الثرى
للحـزن أسـطـارا عـلى أسـطـار
غلب الخـشـوع عـلـيـهم فـدمـوعـهم
تـجـرى بـلا كـلـج ولا اسـتـنـثـار
قـد كـنت - تـحت دـمـوعـهم وزفـيرهم -

ما بـين سـيـل دافـق وشرار
أسـعى فـيأخـذنى اللـهـيب فأنـثنى
فـيـصـدنى مـتـدفـق التـيـار
لو لم ألد بالنعش أو بظلاله
لقـسـضيت بـين مـراجـل وبحار
ولم يـكن رثاء حافظ إبراهيم لسعد زغلول بعيداً عن هذا النوع من المبالغة،
خصوصاً قوله^(٣٦):

حـمـلـوه عـلى المـدافـع لـما
أعـجز الـهـام حـمـله والـرقـابـا
حـال لـون الأـصـيل والـدمـع يـجـرى
شـفـقا سائـلا وصـبـحا مـذابـا

وسرى النليل عن سراه هولا
حين ألفى الجموع تبكى انتحابا
ظَنُّ يا سعد أن يرى مهرجانا
فرأى ماتما وحشدا عجبا
لم تسق مثله فراعين مصر
يوم كانوا لأهلها أربابا
خضَّب الشيب شيبهم بسواد
ومحا البيض يوم الخضابا
واستهلت سحب البكاء على الوا
دى فغطت خضراءه واليبابا

ورغم أن كل هذه النماذج بمثابة مبالغاة ممقوتة، لا يمكن للذوق المعاصر أن يسيغها بحال، فإن القارئ يمكنه ملاحظة أن أبيات حافظ تجاوز حدود المعقول في إفراطها، فهو لا يكتفى بادعاء أن دموع المشيعين لغزارتها تنهمر مخططة على سطح الأرض أسطرا حزينة، بل يجعلها أنهارا وبحارا تجرف كل ما يقابلها. أما زفير المشيعين فهو نار هائلة تحرق كل ما يقابلها، وحافظ مسكين، يحاول الهرب من الاحتراق بنار الأسى فتصدّه بحار الدمع. وهى صور تبعث على الضحك لسذاجة افتعالها، رغم أن المقام مقام حزين. أما النموذج الثانى لحافظ فتصل المبالغة فيه إلى غايتها، فجثمان سعد ثقیل (وهذا أقرب إلى الهجاء منه إلى الرثاء) ينوء بحمله البشر، لذا حملوه على المدافع. ولما كان المشيعون ييكون دما غزيرا لا نهاية له، فإنهم يخضبون الكون كله بدموعهم الدامية الحمراء، بل يتوقف النيل عن سراه مذهولا لهذا الموكب الذى لم ير مثله حتى فى عهد الفراعنة، بل يدهش لمنظر الشيب الذين سَوَدَ الحزنُ بياض شعرهم، والشابات اللاتي محون خضابهن فأصبحن بيضا كالشيب (تأمل طرافة المفارقة والحرص على الاستطراف) فضلا عن سحب الدموع المنهمرة التى أغرقت الوديان والصحارى.

٣- صور التفكك والتناقض

علّمنا نظرية التعبير أن وحدة العمل الفنى ترجع إلى الانفعال المهيمن الذى يتولد

عنه العمل ويجسده فى آن. ويصح هذا المبدأ نفسه على الشعر، خصوصا من منظور علاقات الصور البلاغية التى تتضام فى سياق القصيدة بما يؤكد وحدتها، أو حتى بما يؤكد صفات هذه الوحدة. ولذلك درجنا على القول (منساقين بمبراث نظرية التعبير) إن وحدة الصور وتجانسها تنبع فى داخل السياق الشعرى من حقيقة بسيطة، مؤداها أن الشاعر عندما يكتب قصيدة يكون واقعا تحت تأثير انفعال موحد، يهيمن على ذهنه أثناء عملية الخلق، ويستبعد بطريقة آلية صرفة كل ما هو غير متجانس مع طبيعته النوعية الخاصة، خالقا بذلك كلية التجربة وسياقها المتحد فى حركته اللاواعية الأولى. ومن المؤكد - والأمر كذلك - أن الذى يعطى الصور ترابطها داخل القصيدة ليس شيئا مفروضا من الخارج بقدر ما هو ضرورة داخلية ملحة، ترتبط بطبيعة المشاعر والانفعالات التى تعبر عنها القصيدة. وكما يجذب «المغناطيس» إليه مجموعة من المواد القابلة للتمغنت، تقوم انفعالات الشاعر ومشاعره الوجدانية لحظة الخلق الشعرى بإثارة الصور النائمة فى اللاوعى، وجذبها إلى أفق تشكل القصيدة، خصوصا تلك الصور التى يمكن أن تكون بينها وبين الحالة النفسية السائدة قرابة انفعالية، فتداعى الصور واحدة إثر الأخرى، معدّكة بفعل تفاعلها مع غيرها من العناصر، حتى تشبع انفعالات الشاعر وتنبولور فى شكل مادى له طبيعته الحسية الأولى^(٣٧). أقصد إلى تلك الطبيعة الأولية التى يقوم الشاعر - بعد انتهاء عملية التداعى - بتعديل نسقها وتنقيحها، فى وعى صارم أو حرفية واعية.

ويعنى ذلك أن ترابط الصور وتجانسها داخل السياق الشعرى إنما هو نتيجة لعمليتين توجدان بالضرورة فى أساس الخلق الشعرى ذاته: عملية لا واعية، وأخرى واعية. وهذا أمر طبيعى، فالشعر - فيما يقال - ينبع من جبرية غامضة تكمن فى اللاوعى، ومن تنظيم صناعى تام الوعى^(٣٨).

هذا التصور التعبيرى لوحدة القصيدة يمكن تعديله بأكثر من وجه، كما يمكن تقليص الدور الذى يقوم به الانفعال المهيمن فى عملية التوحيد بين العناصر. وبالقدر نفسه، يمكن تصور وحدة القصيدة من خلال نظريات مغايرة لنظرية التعبير، خصوصا تلك النظريات التى ترد الوحدة إلى طبيعة الفعل التخيلى، من حيث هو الفعل الذى يرد التكثر إلى وحدة، ويقيم الوحدة نفسها على مبدأ التنوع الذى تتجاوب فيه

الوحدات بطرائق مباشرة وغير مباشرة. ولكن أيا كانت النظرية الحديثة التى نعتمدها إطارا مرجعيا فى فهم وحدة القصيدة، ومن ثم تحديد آلياتها، فإن المبدأ الثابت الذى لا يمكن نقضه هو المبدأ السياقى الذى تفرضه حركة الخيال القادرة على الجمع بين أكثر العناصر تنافرا، والفاعلة فى التجليات المتنوعة التى يمكن أن تتخذها وحدة القصيدة.

عندما نتأمل سياق الصور الشعرية فى الجوانب التقليدية من شعراء عصر الإحياء - فى ضوء هذا التصور العام - فإننا يمكن أن نفترض أن هؤلاء الشعراء كانوا يبدأون قصائدهم فى ظل احتمالين: أولهما أن يعانى الشاعر من انفعال خاص لكنه يبذره ويضعيه، إما لأنه يتسرع فى التعبير عنه بدلا من أن يتأنى فى تأمله ومعاناته، وإما لأنه كان ينصرف عنه ليستغرق فى عملية التوليد بكل ما تقترب به من حرص على محاكاة القدماء أو منافستهم. وثانيهما أن الشاعر الإحيائى كثيرا ما كان يبدأ نظم قصائده بلا موقف خاص أو بدون انفعال متميز، وهو الأمر الذى فرضته عليه وظيفته الاجتماعية وارتباطه بقوة خاصة كانت تحتّم عليه أن يمدح أو يرثى أو يهاجم من لا يشعر نحوهم بأى شئ. وعندئذ، ما كان الشاعر الإحيائى يصنع شيئا أكثر من إعادة النظر فى مخزونه الثقافى، واستخراج بعض محتوياته لينظمها شعرا يناسب المقام.

وسواء كان الشاعر يمارس صناعته فى ظل الاحتمال الأول أو الثانى، أو فى ظل كليهما معا، فإن النتيجة واحدة، وهى أن صوره تفقد العامل الأساسى الذى يجعلها تتضام معا وتنصهر فى وحدة نفسية واحدة، فضلا عن أنها لابد أن تصبح خاضعة لحركة العقل المنطقى الذى يعمل بطريقة جزئية خالصة. أقصد إلى الطريقة التى أكدتها تقاليد الصناعة الشعرية المتوارثة، من مثل ضرورة احترام العمود الشعرى القديم، وتقديس «البيت» باعتباره وحدة موسيقية ومعنوية لها قوامها الخاص المستقل عن غيره من الوحدات.

ولذلك فإننى أفترض أن الشاعر الإحيائى - فى أحوال تقليده - لم يكن يفكر فى قصيدته تفكيراً كلياً يقوم بصهر عناصرها المختلفة، أو ربطها معا فى وحدة عضوية وثيقة، تنتج أثرا نفسيا موحدا فى نفس القارئ لحظة تلقّيه لها، إذا شئنا أن نتحدث بلغة نظرية التعبير، بل كان هذا الشاعر يفكر فى قصيدته - ومن ثم يقدمها إلى القارئ - بوصفها مجموعة من المقاطع مستقلة الأغراض، يقوم كل مقطع منها بفكرة

خاصة يتم الانتقال منها إلى غيرها عن طريق ما يسميه القدماء حسن الانتقال أو حسن التلخيص. ولا جناح على الشاعر - والأمر كذلك - لو حمل كل جزء من أجزاء قصيدته إلى المتلقى تأثيرا نفسيا يتناقض والتأثير الذي حمله الجزء السابق أو الذي سيحمله الجزء اللاحق.

ولعل قصيدة شوقي "رمضان ولّى" من أوضح الأمثلة على ما أفترضه، إذ تقوم هذه القصيدة على ثلاثة مقاطع مفككة، يتناقض كل منها مع الآخر تناقضا واضحا، فتبدأ القصيدة بمقدمة خميرية تشي بمشاعر نزقة، تبتهج بحلول العيد لما يرتبط به من تحلل ديني نسبي من قيود شهر الصوم^(٣٩):

رمضان ولّى هاتها يا ساقى
مشتاقة تسعى إلى مشتاق
ما كان أكثره على ألفها
وأقله فى طاعة الخـلاق
بالأمس قد كنا سجينى طاعة
واليوم من العيد بالإطـلاق
ضحكت إلى من السرور ولم تنزل
بنت الكروم كريمة الأعراق
هات اسقنيها غير ذات عواقب
حتى نراع لصيحة الصفاق
فلعل سلطان المدامة مخرجى
من عالم لم يحو غير نفاق
وعن طريق هذا البيت الأخير يتخلص الشاعر من موضوع الخمر لينتقل إلى موضوع آخر لا صلة له بالأول، ولا يصلح أن يكون نتيجة شعورية مترتبة عليه:
وطنى أسفت عليك فى عيد الملا
وبكيت من وجد ومن إشفاق
لا عيد لى حتى أراك بأمة
شماء راوية من الأخلاق

ذهب الكرام الجامعون لأمرهم
وبقيت في خلف بغير خلاق
أيظل بعضهم لبعض خاذلاً
ويقال شعيب في الحضارة راق
وإذا أراد الله إشقاء القري
جعل الهداة بها دعاة شقاق
وبعد هذا الحزن الذي يتناقض مع بهجة المقطع الأول ونزقه، ويتحول من الخمر إلى
الوطنية، يتخلص الشاعر إلى المقطع الثالث، وهو الغرض الأساسي من القصيدة الذي
يقوله الشاعر، ولا صلة له بكلا المقطعين السابقين. ومع هذا الغرض يختفي الحزن ليحل
محله التبجيل والتعظيم للخصيوي عباس:

العيد بين يديك يا بن محمد
نشر السعود حلى على الآفاق
وأتى يقبّل راحتك ويرتجى
ألا يفوتكما الزمان تلاقى
قابلت به سعود وجهك والسنى
فازداد مسن يمن ومن إشراق
فاهناً بطالع السعيد يزينه
عيد الفقىر وليلة الأرزاق
ويستمر شوقى على هذا المنوال حتى يختتم القصيدة بفخر يجمعه والخصيوي الذي
يقول له:

إن القلوب وأنت ملء صميمها
بعثت تهانيها من الأعماق
وأنا الفتى الطائى فبك وهذه
كلمى هزرت بها أبا إسحاق
ولعل في تشبيه شوقى لنفسه بأبى تمام ومدحه بالمعتصم ما يوضح لنا مدى
ارتباطه بالموروث، وحرصه على استعادة العلاقة التراثية بين الشاعر ومدوحه، ومن ثم

نظرته إلى ممدوحه من خلال القيم الاجتماعية القديمة لهذا الموروث.

قد نحاول أن نستخدم بعض أدوات النقد الحديث لتبرير قصيدة شوقي، أو محاولة رد تفككها إلى ما يشبه الوحدة، فنقول: إن الفرحه بقدم العيد لا تكتمل ولا تتحقق، لأنها قرينة انتقال من «سجن طاعة» إلى سجن عالم «لم يحو غير نفاق». وقد نرى أن الخمرية هي محاولة رمزية للفرار من جهامة العالم الذى يعيشه الشاعر فى وطن منكسر، وطن لا يملك فيه الشاعر سوى أن يأسف على ما فيه من تخلف وشقاق وصراع ونزاع، وذلك على نحو لا يمكن أن يتحقق معه العيد إلا بالتوجه إلى رمز يمكن أن يعيد الوطن إلى سابق عهده، ويمكن أن يكون حضوره علامة اليمن والإشراق والسعد والسنا. هذا الرمز هو الخديو الذى يتوجه إليه شوقى بالتهنئة، كما تتوجه إليه كل القلوب الآملة فى الطالع السعيد للوطن، الطالع الذى يستعيد المجد الذى كان. ولذلك يأتى تشبيه شوقي لنفسه بالفتى الطائى (يعنى أبا تمام) وللخديوى الممدوح بأبى إسحاق (المعتصم) أمراً متسقاً مع الأمل فى استعادة المجد القديم للماضى العظيم.

ولكن هذا التفسير يشكك فى سلامته أن كل جزء من أجزاء القصيدة يمكن أن ينهض مستقلاً بذاته، لا يتأثر بانفصاله عن غيره، أو يتأثر غيره بانفصاله عنه. يضاف إلى ذلك أن كل جزء من أجزاء القصيدة يمكن تغيير أبياته على أكثر من نحو، وذلك من غير أن يتأثر امتداد المعنى فى هذا البيت أو ذاك، فالمبدأ الذى يحكم بنية كل بيت هو الاكتفاء بالنفس وزنا وقافية ومعنى. وأخيراً، فإن النزوع التراثى الذى يستعيد معه اللاوعى صور التراث وهيئات تركيبها المسؤول عن التشبيهات أو المجازات التراثية المكرورة المستخدمة فى وصف الخمر: بنت الكروم، كريمة الأعراق، سلطان المدامة. وهو بالقدر نفسه المسؤول عن تكرار الصور المشابهة، والحكم الموازية فى بقية المقاطع، ومن ثم المبالغة التى تجعل العيد يقبل راحتى الخديوى كأنه أحد خدمه، وينثر السعد بين يديه كأنه صنيعه من صنائعه.

ومهما يكن من أمر، فنحن فى قصيدة شوقي أمام ثلاثة مقاطع مفككة يحدث كل منها تأثيراً فى نفس القارئ يتضاد والتأثير الذى يحدثه غيره من المقاطع. ويرجع ذلك إلى أن أحمد شوقي - نتيجة غلبة التقليد عليه فى موقف الكتابة الذى تجزأ بتجزأ المعانى - افتقد الإحساس بانفعال موحد يسيطر على ذهنه أثناء عملية الكتابة،

ويقوم بلحم عناصر القصيدة ومقاطعها، كما افتقد الشعور برؤية موحدة تنتج كيانا متجانسا، الأمر الذى أدى به إلى احترام الأجزاء بوصفها وحدات مستقلة، وغممة العناصر المكونة لها فى إسهاب وتفصيل، دون أن يتعدى ذلك إلى العمل على مستوى الإطار الشامل أو الرؤية الكلية التى تعطى للقصيدة وحدتها الموضوعية والنفسية. ومن الطبيعى - والأمر كذلك - أن تكون صور القصيدة صورا مفككة، متناقضة، لا يصل بينها مجرى انفعالى واحد يسيطر عليها ويجذبها إلى تياره، أو تدفع بها رؤية كلية فى الاتجاه الذى يغدو به كل عنصر من العناصر فاعلا ومتفاعلا مع غيره، فى إحداث أثر كلى موحد تصدر عنه القصيدة، أو تؤكد فى وعى القارئ لها.

قد لا تكون كل قصائد أحمد شوقى وأقرانه من شعراء الإحياء مثل قصيدة «رمضان ولّى»، فالمؤكد أن هناك قصائد كثيرة فى الشعر الإحيائى لا ينطبق عليها هذا الحكم. ولكنى أتحدث عن الجوانب التقليدية من الشعر الإحيائى بوجه خاص، وأتوقف عندها دون غيرها لأبرز جناية التقليد على الشاعر الذى يعضى وراءه، وجناية الصنعة على الشاعر الذى يتنقل بين أغراض القصيدة التى لا يربطها إلا المعنى القديم لوحدة الأغراض. وأحسبني لا أتباعد كثيرا عن وصف عباس العقاد لشعر شوقى بالتناقض والتفكك، ولكن مع الاحتراس الذى يقصر هذا الوصف على التقليدى من شعر شوقى بوجه خاص، والتقليدى من شعراء الإحياء بوجه عام.

ولكن يبدو أنه من الواجب إضافة أن خاصية التفكك والتناقض بوصفها خاصية ثابتة فى الصور الإحيائية التقليدية لا تتضح فحسب فى علاقة الصورة الواحدة بغيرها من الصور داخل السياق العام للقصيدة، وإنما تتضح بالقدر نفسه فى علاقة العناصر الجزئية المكونة للصورة الواحدة. ولذلك فإننا - فى واقع الأمر - أمام نوعين من التفكك: النوع الأول نراه فى إطار النسق الجزئى للصورة الواحدة. والنوع الثانى يتكشف فى إطار النسق العام لصور القصيدة كلها. ونسوق للتدليل على ذلك قول البارودى^(٤٠):

فانهض إلى شرب الصبوح فقد بدا
شيب الصبـاح بلمـة الظلـماء
وقوله فى وصف أباريق الخمر^(٤١):

فى أباريق كالطـيور اشـرأبـت
 حَذَرَ الْفَتَكِ مِنْ صِيحِاحِ الْبُرْزَةِ
 وقوله فى وصف حركة الطائر على الأغصان^(٤٢) :
 يهفـو به الغـصنُ أحيـانا ويرفعـه
 دَخَوْا الصَّوَالِجِ فِي الدِّيمُومَةِ الْكُورِ
 وقول أحمد شوقي فى وصف عبد الرحمن الداخل^(٤٣) :
 مَدُّ فِي اللَّيْلِ أُنَيْنَا وَخَفَّفَقْ
 خَفَّفَقَانِ الْقُرْطُ فِي جُنْحِ الشُّعْرِ
 وكذلك قول حافظ إبراهيم فى وصف فتاة بائسة^(٤٤) :
 دانيتها ولصوتها فى مسمعى
 وَقَعَ النَّبَالُ عَطْفَنَ إِثْرِ نَبَالِ
 أو قوله فى إحدى غزلياته^(٤٥) :

فقامت وفى أجفانها كَسَلُ الْكُرَى

وفى رُدْفِهَا اسْتَعْرَضَتْ جَيْشَ أَقْدَاحِ

نفى كل واحد من هذه النماذج نرى الصورة الشعرية التقليدية تفتقر إلى الجامع الذى يضم عناصرها ويصهرها فى وحدة متجانسة. وتعتمد الصورة - عوضا عن الجامع النفسى - على الجامع المنطقى الذى يحرص على إيجاد المشابهة الخارجية بين طرفى الصورة، سواء كانت هذه المشابهة فى الشكل أو اللون أو فيهما معا. ولكن رغم ذلك لم تنجح هذه المشابهة فى إحداث تجانس واضح بين عناصر الصورة أو بين طرفيها، بل على العكس أحدثت تناقضا واضحا، وجعلت كل طرف من أطراف الصورة يُحدث فى نفس القارئ تأثيرا يختلف تماما عن الذى يحدثه الآخر، إذ إن بواكير الصباح - فى البيت الأول للبارودى - قد تتشابه مع الشيب فى مجرد اللون، ولكنها تتنافر معه تنافرا بالغا من حيث الإحياءات النفسية التى يثيرها كل منهما فى نفس المتلقى، فالمشيب يوحي بالشيخوخة والعجز والذبول والفناء بينما توحى بواكير الصباح بالبهجة وتفتح الحياة وبالشباب والنضارة والأمل والطفولة. وبالمقاييس نفسها، فإن الأباريق رغم تشابهها فى الشكل مع الطيور المفزعة فى البيت الثانى للبارودى، يظل لكل من طرفى

الصورة إحياءاته الخاصة المتميزة. ومن العجيب أن يقول البارودى بعد هذا البيت مباشرة:

حانيات على الكئوس من الرأ

فة يرضعنهن كالأمهات

مما يوقع القارئ فى هوة واسعة، فبين هذه الأباريق التى تشبه طيوراً مُفَزَّعة والأمهات الحانيات فى رأفة هوة واسعة لم يوقع البارودى فيها إلا حرصه على الاستقصاء وحصر احتمالات المشابهة الممكنة عقلاً. أما النموذج الأخير للبارودى فيمثل فشلاً كاملاً ليس على المستوى الفنى فحسب بل على المستوى المنطقى الذى يتعامل به الشاعر، فالحركة الهيئـة التى يحدثها تمايل الغصن بالطائر لا يمكن أن تتشابه واقعياً ولا منطقياً مع الحركة العنيفة والسريعة للكرة بين صوالج اللاعبين، فضلاً عن أن كلا من طرفى الصورة له إحياءاته المتضادة مع إحياءات الطرف الآخر.

وما يحدثه الحرص على الجامع المنطقى عند البارودى يتكرر عند شوقى، إذ لا يمكن أن يتشابه أنين عبد الرحمن الداخل أو خفقان قلبه وصوت القرط أثناء احتكاكه بالشعر، لا فى الواقع ولا فى المنطق ولا فى الفن. وينطبق الحكم نفسه على بيتى حافظ اللذين يشبه فى أولهما وقع صوت المرأة بوقع صوت النبال على بعد ما بينهما فى مجرى الإحياءات. ويتحدث فى ثانيهما عن «جيش» الأقداح حيث لا محل شعوريا لإحياءات الجيش التى تتنافر وإحياءات الكسل الذى لا يفارق جفن المرأة أو حركتها المتكسرة. والواقع أن الذى دفع شوقى والبارودى وحافظ إلى مثل هذه الصور ليس سوى الحرص على المشابهة المنطقية التى لا بد أن تجمع بين أطراف الصورة، ولكن النتيجة لم تكن إلا الفشل فى إحداث تجانس نفسى مقنع بين العناصر المكوّنة للصورة.

وأتصور أن دراسة النماذج السابقة تكشف عن الطريقة التى تصوغ بها المخيلة التقليدية كل صورة من صورها، وإلى أى مدى تعتمد فى تكوين هذه الصور على حركة العقل المنطقى الذى يحرص على التشابه الخارجى بين الأشياء. ولكن عندما نتجاوز التأمل الفردى لكل صورة على حدة، ونأخذ فى تأمل الصور داخل سياقاتها، سرعان ما نكتشف أن الشاعر الإحيائى التقليدى لم يكن منطقياً فى بنائه للسياق بالقدر نفسه الذى كان عليه أثناء بنائه لعناصر كل صورة على حدة، ونلاحظ أن العامل

الأساسى الذى يكمن وراء حركة الصور فى السياق هو نوع من التداعى الآلى الذى لا يخضع فى حركته لانفعال موحد، ولا يتحدد مجراه تبعا لرؤية موحدة تتحكم فى اختيار المواد وتنظيم العناصر. وعندما تكون حركة الصور خاضعة لهذا النوع من التداعى، فمن الطبيعى أن لا تتحرك الوثبات الخيالية فى نطاق وحدة بيئية، وأن تسير كل صورة فى مجرى خاص، قد ينتهى بها إلى مسارب فرعية لا صلة لها بالمجرى الأساسى للتجربة.

وليس يهمنا الآن أن نتحدث عن القوانين العامة للتداعى فى علم النفس، أو ما تقوم عليه من تشابه أو تضاد أو اقتران زمانى ومكانى، مع تقديم الأمثلة على ذلك كله من الجوانب التقليدية فى الشعر الإيحائى، فذلك أمر يمكن أن يلاحظه القارئ المدقق فى هذا الشعر، والأهم من ذلك هو توضيح ما حدث فى الشعر الإيحائى نتيجة هذا التداعى الآلى على حركة الصور داخل سياق القصيدة الإيحائية. ويمكن أن نضيف إلى ما سبق تلك القطعة من قصيدة شوقى «كوك صو» على سبيل المثال:

تَحْيِيَّة شَاعِرٍ يَا مَاءَ جَكْسُو
فَلَيْسَ سِوَاكَ لِلْأَرْوَاحِ أَنْسُو
فَدَتِكَ مِيَاهَ دَجَلَةٍ وَهِيَ سَعْدُ
وَلَا جَعَلْتَ فِدَاؤُكَ وَهِيَ نَحْسُ
وَجَاءَكَ مَاءٌ زَمْزَمٌ وَهُوَ طَهْرُ
وَأَمَّوَاهُ عَلَى الْأُرْدُنِّ قَسْدُ
وَكَانَ النِّيلُ يَعْزِزُ كُلَّ عِصَامِ
وَأَنْتَ عَلَى الْمَدَى فَرَحٌ وَعِزْزُ
وَقَدْ زَعَمُوهُ لِلْغَادَاتِ رِمْسَا
وَأَنْتَ لَهُمُ الْهَنَ الْدَهْرُ رِمْسُ
وَرَدْنِكَ كَوَثْرًا وَسُفْرُنُ حُورَا
وَهَلْ بِالْحُورِ إِنْ أَسْفَرْنَ بِأَسْ
فَقُلْ لِلْجَانِحِينَ إِلَى حِجَابِ
أَنْحَجِبَ عَنْ صَنِيعِ اللَّهِ نَفْسُ

إذا لم يستتر الأدب الفوانى
فلا يُغنى الحريـر ولا الدمقـس
تأمل هل ترى إلا جــــــــــــــــــــــــــــــــلا
تحس النفس منه ما تحس
كأن الخـود مريم فى سـفـور
ورائـيها حـوارى وقـس
تهيبها الرجال فلا ضمير
يهم بها ولا عين تحس

إن حركة الصور داخل السياق فى هذه القطعة من القصيدة حركة متحررة، لا تخضع لانفعال موحد أو رؤية موحدة سائدة تحكم فى اختيار العناصر وتنظيمها، وإنما هى خاضعة لهذا التداعى الآلى الذى أشرت إليه، فمياه «جكسو» تستدعى ذهنيا (بعامل التشابه) مياه دجلة وزمزم والنيل. وهنا يبتعد الشاعر عن موضوعه ليدافع قليلا عن النيل الذى زعموه للغادات قبرا أو رمسا، ثم تستدعى «الغادات» صورة المرأة السافرة. وهذه، بدورها، تستدعى قضية الحجاب والسفور ليدافع الشاعر عن سفور المرأة فى ثلاثة أبيات، يتحدث فى آخرها عن جلال النساء الذى تستشعره النفس، الأمر الذى يستدعى صورة أخرى هى صورة السيدة «مريم» بكل ما يرتبط بها من حواريين وقسس. ولكن ما العلاقة الوثيقة التى يمكن أن تربط هذه الصور معا؟ أو بعبارة أخرى: هل يمكن أن تلتقى الصور الحجاجية المرتبطة بإغراق الغادات فى النيل والدفاع عن سفور النساء مع صورة مريم العذراء؟ وهل يمكن أن تتضام هذه الصور كلها لتصنع مع نهر «جكسو» علاقة تكشف عن وحدة؟ وأخيرا، هل تسير هذه الصور فى مجرى رؤية موحدة، تفضى إلى ما تبقى من القصيدة بشكل طبيعى ومنطقي؟ من المؤكد أن الإجابة عن ذلك كله لن تكون إلا بالنفى لسبب بسيط، وهو أن التداعى الذى يكمن وراء حركة الصور وتدققها فى ذهن الشاعر لم يكن له القدرة على تحديد مجراه الخاص الذى تندفق فيه الصور دون أن تتسرب أية واحدة منها إلى مجارٍ فرعية مغايرة أو مناقضة.

ويدفعنى ذلك كله إلى القول إن الشاعر الإحيائي - فى أحواله التقليدية - كان محروما من فضائل القدرة على الاختيار والانتقاء، وذلك بسبب إغفاله الدور الذى يقوم به الانفعال فى صميم الفعل التعبيري ذاته، أو الدور الذى يقوم به الخيال المتحرر من ريقه الأسر التراثي، خصوصا عندما يرد هذا الخيال التكثر إلى وحدة، ولا يخلو الوحدة من التنوع، ولا يعمل فى الجزء إلا من خلال علاقته بالكل. ولعله من الضرورى - إزاء مزلق هذه التقليدية - أن يؤكد المرء باستمرار أهمية التحرر من التقليد، وتأكيـد الإبداع الذاتى للمخيلة، وتأكيـد دورها الخلاق الذى يتمثل فى استمرار الحركة، وضمان وحدة التأثير وسط التنوع والكثرة، سواء كان دافعها إلى ذلك انفعال مهيمن أو رؤية موحدة تبنيها بناء. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يؤكد أهمية الانفعال المهيمن فيلسوف للفن فى حجم جون ديوى الذى رأى أن انفعال المبدع هو الذى يقوم بمهمة اختيار المواد، وهو الذى يتحكم فى نظمها وتنسيقها، رغم أنه هو نفسه ليس عين ما يعبر عنه. ويدون الانفعال قد تكون هناك مهارة صناعية فيما يقول ديوى، ولكن لن يكون هناك فن، وقد يتوافر الانفعال بل قد يكون عنيفا حادا، ولكنه إذا تجلّى بطريقة مباشرة، فإن النتائج لن تكون من الفن فى شئ^(٤٧).

ولا بأس - فى هذا السياق - من أن نقول مع فلاسفة التعبير إن جمال الفن رهين بتوحيد العناصر وملاحظة الوحدة من خلال التنوع، وإننا لا نتلقى القصيدة على دفعات بل نلتقاها مرة واحدة وندركها إدراكا كلياً آنياً، ومن ثم فإننا لا نستطيع إلا أن نعانى الصور خلال سياقها، ونطالبها بأن تنمى القصيدة وتتجه بحركتها إلى الأمام قبل أن تسلمنا إلى غيرها. ولكن المخيلة التقليدية التى لم تفارق وعى أحمد شوقى وغيره من شعراء الإحياء كانت تقارب معطياتها بأسلوب مختلف، وينتهى عملها بأن تسلمنا القصيدة فى شكل جرعات، متباعدة الصلة متنافرة التأثير. كما لو كانت تطالبنا بأن نتلقى كل صورة من صور قصائدها على حدة، وأن نستمع بها وحدها بغض النظر عن علاقتها بغيرها أو بمدى ما تضيفه إلى القصيدة أو لا تضيفه، ولا أدل على ذلك - أخيرا - من هذه القطعة من قصيدة أحمد شوقى عن «دمشق» التى يقول فيها^(٤٨):

فى الأرض منهم سـمـاوات، وألـوبـة
 ونـيـرات، وأنواء، وعقبـبـان
 معادن العز قد مال الرغام بهم
 لو هان فى تربه الإبريز ما هانوا
 لولا دمشق لما كانت طليطـلة
 ولا زهت ببني العباس بغـدان
 مررت بالمسجد المحزون، أسأله
 هل فى المصلى أو المحـراب مروان
 تغير المسجد المحزون، واختلفت
 على المنابر أحرار وعـبـدان
 فلا الأذان أذان فى منـسـارته
 إذا تعـالى ولا الأذان آذان
 آمنت بالله واستثنيت جنتـه
 دمشق روح وجنات وريحان
 قال الرفاق وقد هبت خمائلها
 فى الأرض دار لها الفيحاء بستان
 جرى وصَفْقَ يلقانا بها بردى
 كما تلقاك دون الخلد رضوان
 دخلتها وحواشيها زمردة
 والشمس فوق لجين الماء عـقـبان
 والخور فى دُمُر أو حول هامتها
 حور كـواشف عن ساق وولـدان
 وريوة الوادى فى جلباب راقصة
 الساق كاسية، والنحر عـريـان

والطير تصدح من خلف الغصون بها
وللغصون كما للطير ألحان
وأقبلت بالنبات الأرض مختلِفا
أفوائه، فهو أصباغ وألوان

وسهل ملاحظة أن المخيلة التقليدية تنتقل فى قصيدة شوقى، من صورة أليمة إلى صورة بهيجة، وتقفز من رضوان إلى ذهب الشمس، كما تخط الحور والولدان براقصة كاسية عارية، وتؤثر أن يقفز على أرض غير موطأة من الصور المتنافرة، منظوية على تسليم مؤداه أن القارئ يستمتع بكل صورة على حدة، وأنه إذا فرغ من كل صورة انتقل إلى غيرها حتى لو كانت النقلة شاقة، كذلك النقلة التى تقع بين التناول الروحي السامى والتناول المادى الهابط، وبين جلال الذكرى التاريخية المجيدة ومتعة الحس القربة بكل ما يرتبط بها من لهو وألحان.

ومن العبث أن نتساءل - والأمر كذلك - عن ما إذا كانت الوثبات الخيالية لهذه المخيلة، سواء فى نموذج شوقى أو النموذج الإحيائى أو غير الإحيائى بوجه عام، تتم فى نطاق وحدة بينة؟ أو ما إذا كانت صورها تنمو وتتجه بالقصيدة إلى الأمام فى حركة صاعدة؟ أو ما إذا كانت الصورة الواحدة - الناتجة عن هذه المخيلة - تتشكل مع ما قبلها أو ما بعدها فى علاقة تفاعل تكشف عن المعنى الشامل للتجربة؟ وأخيرا ما إذا كانت الصور تشعرنا بالبهجة لأنها تُرضى - بتوافقها وانتظامها - توقنا البشرى إلى النظام والكمال؟ أو أنها تدفعنا بعدم انتظامها أحيانا إلى خلق نظام يتيح لنا فهمها حتى فى تنافرها؟ أقول من العبث أن نسأل عن ذلك كله لأننا لن نجد إجابة إيجابية عن أى من هذه الأسئلة، فنحن لسنا أمام مخيلة تعاني مشاعر وانفعالات خاصة تحاول أن تتأملها وتنمّيها، ولا أمام شاعر ينطوى على رؤية خاصة فريدة، رؤية تدفعه إلى مراقبة ما تتبلور به من صور تتوافق طبيعتها مع موقفه الخاص فتكشف عنه وتثريه، بل نحن على العكس من ذلك أمام شاعر يبدد التقليد مشاعره، وتنتهى

به مخيلة التقليدية إلى الفرار من تأمل ذاته إلى تأمل الموروث الذي يستغرقه،
فينصرف عن الرؤية الشاملة والإحساس بالنسق الكامل إلى التأمل الجزئى والحرص
على التفصيلات المنطقية الدقيقة داخل سلاسل التوليد القديم.

الهوامش

- (١) ديوان البارودي ٨١/١-٨٢.
- (٢) المصدر نفسه ١٧٩/١-١٨١.
- (٣) المصدر نفسه ١٢٨/٣-١٢٩.
- (٤) المصدر نفسه ٣٥/٢.
- (٥) الشوقيات ٨٩/١-٩٠.
- (٦) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ب: ٣٧٧-٣٧٨.
- (٧) شرح التنوير على سقط الند ٣٤٨/١.
- (٨) ديوان حافظ ١٣٣/٢.
- (٩) الشوقيات ٢٥/٢.
- (١٠) المصدر نفسه ٢١٤/٢.
- (١١) على الجندی : فن التشبيه ٥٣/٣.
- (١٢) شوقي صيف: البارودي رائد الشعر الحديث، المعارف، القاهرة ١٩٦١، ص: ١٥٩.
- (١٣) ديوان امرئ القيس، ص: ١٣٠.
- (١٤) عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٣٥٦.
- (١٥) ديوان البهاء زهير، ص: ٥٠.
- (١٦) المصدر نفسه، ص: ٥٠.
- (١٧) ديوان البارودي ٤١/٢.
- (١٨) المصدر نفسه ٣٢٢/٢.
- (١٩) الشوقيات ٥٥/٢.
- (٢٠) المصدر نفسه ١٦٧/٢.
- (٢١) المصدر نفسه ١٤٣/٢.
- (٢٢) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص: ٧٧.
- (٢٣) المصدر نفسه، ص: ١٠٢.
- (٢٤) المصدر نفسه، ص: ١٣٨.
- (٢٥) المصدر نفسه، ص: ٦١.
- (٢٦) ديوان حافظ ٢٧/١.
- (٢٧) المصدر نفسه ٢٥/١.
- (٢٨) الشوقيات ٤٦/٢.

- (٢٩) المصدر نفسه ٨٠/١.
- (٣٠) المصدر نفسه ١٧٣/١.
- (٣١) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص: ١٠٤-١٠٦.
- (٣٢) ديوان إسماعيل صبرى، ص: ٢١٨.
- (٣٣) الشوقيات ١٢٣/٣.
- (٣٤) المصدر نفسه ١٧٧/٣.
- (٣٥) ديوان حافظ ١٥٣/٢-١٥٤.
- (٣٦) المصدر نفسه ٢٢٠/٢-٢٢١.
- (٣٧) راجع جون ديوى: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٣، ص: ١١٧-١٢١.
- (٣٨) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت ١٩٦١، ص: ٢٥.
- (٣٩) الشوقيات ٩٢/٢-٩٤.
- (٤٠) ديوان البارودى ٧٣/١.
- (٤١) المصدر نفسه ١٤٠/١.
- (٤٢) المصدر نفسه ١٢٠/٢.
- (٤٣) الشوقيات ٢١٥/٢.
- (٤٤) ديوان حافظ ٢٦٣/١.
- (٤٥) المصدر نفسه ٢٣١/١.
- (٤٦) الشوقيات ٦٢/٢.
- (٤٧) راجع جون ديوى: الفن خبرة، ص: ١٢٠-١٢١.
- (٤٨) الشوقيات ١٢٣/٢-١٢٤.

الفهرس

9	مفتتح
21	القسم الأول: الإحياء الشعري
23	الشاعر الحكيم
119	شعر البارودي
153	القسم الثاني: الوجه السالب للاستعادة
155	المخيلة التقليدية
157	- تقاليد الصنعة التراثية
169	- الإطار التراثي للشاعر الإحيائي
179	- المعارضة والصنعة
188	- ذاكرة الشاعر التقليدي
196	- الوزن وذاكرة الشاعر التقليدي
208	- توليد الصور التراثية في شعر البارودي
225	الشعر والإقناع
227	- وظيفة الشاعر الإحيائي
238	- الصور المحجاجة في الشعر
254	- جمود القصيدة وإشارتها
265	الوصف والمحاكاة
267	- التصوير والمحاكاة
283	- تشبيه الاستطراف
298	- تكرار التشبيه
313	خصائص المخيلة التقليدية
315	- مزالق التعميم في الشعر
323	- قصيدة المبالغة والافتعال
333	- صور التفكك والتناقض

جابر عصفور



استعادة الماضي

دراسات في شعر النخبة



لا يمكن أن توجد علاقة صحية بالحاضر في غيبة
علاقة سوية بالماضي. وبالقدر نفسه لا يمكن أن
تنطوي العلاقة بالحاضر على وعود إيجابية إلا إذا
كانت هذه العلاقة تضع في اعتبارها إمكانات
المستقبل الخلاقة وآفاقه المفتوحة إلى ما لا نهاية،
فالمستقبل الأفضل هو الممكن الذي نسعى إليه
بتطوير الحاضر، وهو الإطار المرجعي الذي لا بد
أن يحكم تعاملنا مع معطيات الحاضر وشروطه،
كما يحكم تناولنا ميراث الماضي في كل عصوره
وأقطاره. ولا معنى لحاضر ينغزل عن ماضيه، أو
يغلق عينيه من التطلع إلى احتمالات مستقبله،
فالحاضر الفاعل هو الحاضر الذي يعي أن علاقته
الموجبة بماضيه هي دافع أصيل من دوافع تقدمه،
شأنها في ذلك شأن علاقته الموجبة بمستقبله،
خصوصاً حين تتحول العلاقة الأخيرة إلى باعث
على تطوير إمكانات الحاضر وتحقيق أحلامه.

ISBN:2-84305-588-X



9 782843 055881